مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١ مكتبة الأسرة

د . محمد عنانى

الشعر المسرحى

حاضره و مستقبله

الأعمال الفكرية





الشعر المسرحى

اضرة ومستقبله

لوحة الغلاف

اسم العمل الفنى : تعبيرات شعرية

التقنية : ألوان زيتية على توال

مسين

فنان تشكيلى كورى معاصر، يبحث عن أساليب جديدة للتعبير عن الشفافية الجمالية فيكوريا، وقام بتجارب لاحصر لها بالأسلوبين التقليدى والحديث، حتى حقق الوصول إلى صياغة شاملة رفيعة، من خلال أشكال بسيطة وكتل لونية قوية تميز لوحاته. وظل الفنان فى مرسمه بمقاطعة كيونجى فى ضاحية العاصمة باحثا عن عالمه ووسائله الجديدة، فرسم المناظر الطبيعية، واستخدم أسلوب الورق المضغوط، ودرس كيفية إغراق الحبر وانتشاره على أوراق التوت الناعمة. بدأت تجاربه فى الرسم التجريدى منذ مطلع الستينيات، وأذهلت لوحاته التجريدية للمناظر الطبيعية زملاءه الرسامين الشرقيين الذين لم يألفوا هذه الصياغات الفنية.

محمود الهندى

الشعر المسرحى

حاضره ومستقبله

د. محمد عنانى



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١
مكتبة الأسـرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

الشعر المسرحي
حاضره ومستقبله
د. محمد عناني

الغلاف
والإشراف الفني:
الفنان : محمود الهندي
المشرف العام :
د. سمير سرحـــان

الجهات المشاركة :
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقـافـة
وزارة الإعـلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة الإدارة المحلية
وزارة الشـباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

كان الكتاب وسيظل حلم كل راغب في المعرفة واقتناؤه غاية كل متشوق للثقافة مدرك لأهميتها فى تشكيل الوجدان والروح والفكر، هكذا كان حلم صاحبة فكرة القراءة للجميع ووليدها «مكتبة الأسرة» السيدة سوزان مبارك التى لم تبخل بوقت أو جهد فى سبيل إثراء الحياة الثقافية والاجتماعية لمواطنيها.. جاهدت وقادت حملة تنوير جديدة واستطاعت أن توفر لشباب مصر كتاباً جاداً وبسعر فى متناول الجميع ليشبع نهمه للمعرفة دون عناء مادى وعلى مدى السنوات السبع الماضية نجحت مكتبة الأسرة أن تتربع فى صدارة البيت المصرى بثراء إصداراتها المعرفية المتنوعة فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية.. وهناك الآن أكثر من ٢٠٠٠ عنواناً وما يربو على الأربعين مليون نسخة كتاب بين أيادى أفراد الأسرة المصرية أطفالاً وشباباً وشيوخاً تتوجها موسوعة «مصر القديمة» للعالم الأثرى الكبير سليم حسن (١٨ جزء). وتنضم إليها هذا العام موسوعة «قصة الحضارة» فى (٢٠ جزء).. مع السلاسل المعتادة لمكتبة الأسرة لترفع وتوسع من موقع الكتاب فى البيت المصرى تنهل منه الأسرة المصرية زاداً ثقافياً باقياً على مر الزمن وسلاحاً فى عصر المعلومات.

د. سمير سرحان

تصدير

يعتبر هذا البحث إطلالة عامة على الشعر المسرحى فى العالم وفى الوطن العربى ونحن على مشارف القرن الحادى والعشرين ، وهو كما يدل عنوانه يتناول حاضره الذى يتسم بالانحسار فيبين مظاهره ويحلل العوامل التى أدت إليه ، ثم يتناول مستقبله فى العالم والوطن العربى اهتداءً بالتيارات الجارية حالياً فى الفكر النقدى وفى إنتاج الشعراء المسرحيين أنفسهم ، وينتهى بتأمل الأبواب المفتوحة أمامه استناداً إلى معطيات الحاضر ، وبالتعبير عن أمل خاص بنا أبناء العربية ، ولذلك فهو لا يناقش أعمالاً مسرحية شعرية بذاتها ، ولا يدخل فى تفاصيل مسارات كُتّاب أو شعراء من الراسخين أو الناشئين ، فهو يضع الإطار العام ويضرب الأمثلة التى ترمى إلى الإيضاح فحسب ، ومن ثم فإن عدم ذكر شاعر مسرحى مجيد لا يعنى إنكار إجادته أو عدم تقدير مساهمته ، فالأمثلة الواردة لا تقصد الحصر الدقيق وإلا ما اتسعت رقعة البحث للنظرة العامة الشاملة . والبحث مقسم إلى فصول صغيرة يأخذ بعضها برقاب بعض ، ولا يقصد بها إلا تيسير الانتقال للقارئ من فكرة إلى فكرة ، ولكن الأفكار متشابكة ولا يغنى فصل لاحق عن فصل سابق ، ولذلك

كثرت الإحالات إلى ما سبق القول فيه بإيجاز وكثر الاعتماد على إحاطة القارئ بتراث الشعر المسرحي العربي أولاً والشعر المسرحي العالمي ثانياً ، وإذا كنا قد بسطنا القول في بعض الفصول وأوجزناه في فصول أخرى فإنما يرجع ذلك إلى اطمئناننا إلى أن الموجز يتناول المألوف الذي لا يتطلب البسط والإفاضة ، وقد أوردت الأسماء الأجنبية بحروفها اللاتينية لأن صورها العربية قد تتفاوت من قلم إلى قلم ، كما أوردت المصطلحات النقدية المتخصصة باللغة الإنجليزية ابتغاء التحرز وخشية وجود ترجمات مختلفة لها ، لاسيما تلك التي لم تستقر بعد في الكتابة العربية .

والله أسأل أن أكون قد جمعت في هذه العجالة أهم ملامح الموضوع ، وأن يكون أسلوب العرض ميسرا لا يستعصي على المتابعة .

والله من وراء القصد .

محمد محمد عناني

القاهرة ٢٠٠١

الشعـر المســـرحى
حاضره ومستقبله

١- عن المصطلح

الشعـر المسرحى نوع من أنواع الشعـر ، والشعر كمـا نعرف أنواع يشيرون إليها بمصطلح انجليزى لا يوحى بالتخصص وإن كان متخصصاً وهو kinds ، فى حـين يشـيـر النقـاد إلى الأنواع الأدبيـة بالمـصطلح الفـرنسى الذى دخل الإنجـليـزية فـتنجلز وهو genres[١] ، والتفـرقة ضرورية لأن بعض أنواع الشـعر العريقـة تحولت إلى أنواع أدبية قـائمة برأسهـا وأصبح بعضهـا يُكتب نثراً - مثل الشـعر القصـصى الذى نشأ ملحمياً ثم تفرعت منه السير الشعبـية والمواويل الغربية حتى اشتد ساعد النثر فاكتسب فن القص النثرى بعض ملامح الشعر القصصى وتحول إلى نوعين أدبيين حديثين هما الرواية الطويلة[٢] والقصة القصيرة، وإن كانت الأخيـرة قد تفرعت هـى الأخرى إلى الأقصـوصة very short story .

---

(١) يترجمهـا البعض الأجناس الأدبية استناداً إلى أن genre مشتقة من اللاتينية genera وهى جمع كلمة genus التى تترجم بالجنس .

(٢) كان تعـريف القرن الثامن عـشر للرواية الطويلة - على عدم اسـتقراره - يقـابل قول القائل إنها ملحمة نثرية فكاهية A comic epic in prose ولم يثبت تعريفها إلا فى القرن التاسع عشر .

والأقصوصة القصيدة - أو ما يسمى very very short story والله أعلم بما ستصير إليه هذه الأنواع النثرية .

١-١ الشعر المسرحي :

والشعر المسرحي إذن شعر ، والمولعون بالتقسيم والتصنيف والتبويب يفرقون بين الشعر المسرحي وبين المسرح الشعرى ، أما الأول فهو الشعر الذى ورثناه فيما ورثنا من شعر الأقدمين ، والذى كتب عنه جون درايدن Dryden دراسته الذائعة التى ترجمتها فى صدر شبابى إلى العربية ، وصدرت فى كتاب يحمل اسمى إلى جانب اسم العلامة مجدى وهبة ، عام ١٩٦٣[1] ، وهى الدراسة التى تتناول الصراع الذى ما فتىء يتجدد بين السلفيين (الذين شاعت ترجمة صفتهم بالقدماء the ancients بسبب إعلانهم لشأن القدماء من يونان ورومان ، ودعوتهم إلى اتباع مذهبهم ، وبين المجددين الذين شاعت ترجمة صفتهم بالمحدثين ، (the moderns) . والخلاف بين الفريقين لا يكاد يحسم أبدا ، فالسلفيون كانوا يريدون السير فى ركاب القدماء ، وفقاً للقواعد الكلاسيكية التى ثبتت فى العصور الوسطى ويريدون للشعر المسرحى أن

---

(١) درايدن والشعر المسرحي - تأليف مجدى وهبة ومحمد عنانى ، والمقال عنوانه : An Essay of Dramatic Poesy وصدرت الطبعة الأولى عن دار المعرفة (١٩٦٣) ، ثم صدرت الطبعة الثانية عن مكتبة الأنجلو المصرية (١٩٨٢) والثالثة عن هيئة الكتاب (١٩٩٤) .

يحتفظ بملامح الشعر الذى نطلق عليه اصطلاحاً تعبير الشعر الغنائى مثل استقلال البيت distich ومثل القافية ، وعدم خلط الأنواع أى عدم المزج بين التراجيديا والكوميديا مثلاً ، وإن كانت دعوتهم تتجلى فى ملامح شكلية فى المقام الأول ، والمجددون يريدون التحرر من هذه الملامح وتغليب البناء الدرامى الذى يقوم على «الفعل» action لا على «القول» words ، وما برحت المعركة محتدمة حتى عصرنا هذا ، وأما الثانى أى المسرح الشعرى فهو النوع الأدبى الذى يمثله شيكسبير خير تمثيل ، فهو نوع تلتقى فيه ملامح الشعر الغنائى lyrical بالفعل الدرامى وتمتزج به امتزاجاً دفع ت . س. إليوت إلى القول بأنه يمثل نوعاً أدبياً قائماً برأسه ، فلا هو شعر خالص (أى كلام موزون مقفى له معنى ويتميز بالتكثيف ويتوسل فى جوهره بالاستعارة) ولا هو دراما خالصة (أى فعل مسرحى يقوم على الصراع فى جوهره) ، أى أن المسرح الشعرى فى رأى إليوت نوع مستقل ، وهو «هجين» أو مُوَلّد[1] .

١-٢ الشعر الدرامى

وإلى جانب هذا التفريق الذى لابد منه ، هناك ما يسميه النقاد والباحثون «الشعر الدرامى» dramatic verse وهو الشعر الذى يتضمن سمات الدراما فى البناء structure ، خصوصاً وجود قوى متصارعة

(1) T. S. Eliot 'Poetry and Drama' (1951), in **On Poetry and Poets**, Faber and Faber, London, 1984, pp. 72-88.

داخلية أو خارجية ، وقد يتخذ شكل «القصيد الدرامى» dramatic poem أى القصيدة التى تبدو فى ظاهرها «غنائية» أى مكتوبة بغير الحوار Dialogue وهى فى الواقع درامية أى تتضمن صراعاً إما بين «أصوات» voices متناقضة قد تمثل قوى النفس المتصارعة وقد تمثل قوى خارجية تفترق لتلتقى ولا تلتقى إلا لتفترق . وهذا النوع الأدبى ليس جديداً لا فى الشعر العربى ولا فى الشعر الأجنبى ، وهناك أيضاً ضرب منه يعتبر جديداً ويسمى بالمناجاة الدرامية dramatic monologue (او المونولوج الدرامى الذى سنعود إليه فيما بعد) أى القصيدة التى تبدو فى ظاهرها حديثاً منفرداً لا يمثل إلا صوتاً واحد وهى فى الواقع حديث متعدد الأصوات يتضمن صراعات دائبة بين قوى النفس أو بين النفس والعالم الخارجى فهو ليس جديداً فى الواقع ، وتاريخنا الأدبى حافل به». والدراسات الحديثة للشعر العربى تؤكد وجوده في تراثنا القديم والحديث . ولقد أثبت صلاح عبد الصبور فى كتابه الرائع «قراءة جديدة لشعرنا القديم»[1] ، أن بعض القصائد كانت تقترب حتى فى الأداء أو فى الإلقاء من الشعر الدرامى ، ودلّل على ذلك بقصيدة المنخل اليشكرى الذائعة ، والتى لا يعرف الناس منها إلا بعض الأبيات وأشهرها (وأحبها وتحبنى / ويحب ناقتها بعيرى) . كما أثبت ذلك أحمد عبد المعطى حجازى فى كتابه «قصيدة لا»[2] .

(1) jk .

(٢) أحمد عبد المعطى حجازى ، قصيدة لا : قراءة فى شعر التمرد والخروج ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، ١٩٨٩ .

١-٣ شعر المسرح

وهنا نصل إلى شعـر المسرح Poetry of the theatre وهو نوع أدبى نثرى وُصف بالشعر بسبب رهافة المشاعر التى يتخذها الكاتب مادة للعمل الأدبى ، وبسبب دقة التحليل لتلك المـشاعر التى تصعد بالموقف المسـرحى إلى مـوقف (وهى كـما سـوف نرى قـد تكون قـائمـة على الاستعارة) مما يضعنا أمـام مصطلح جديد لم يكن مألوفاً لدى السلف من نقاد الشـرق والغرب جميـعاً وهو «الرؤية» - أقصـد باعتبارها مـصطلحاً نقدياً - فالشاعر كما يـقول نقاد اليوم ليس صائغاً ينظم الدر ويؤلف بين الكلمات على أسـس البديع والبيـان ، بل هو صاحب «رؤية» vision ، وأبسط تعريف للرؤية هو كيف يرى الإنسـان شيئاً ما ، فهى مشـتقة مثل الرأى من رأى يرى رأياً ورؤية ورؤيا (كـمـا فى اللسـان) . وقد يفـضل المحدثون تعبـير «وجهة نظر» وهو تعبير قاصـر ، فإن المصطلح النقدى الجـديد يشـمل رأى العـين فى اليـقظة (الرؤية) ورأى القـلب فى المنام (الرؤيا) ورأى العـقل الذى لا يكون إلا رأياً ، والتفـرقة هنـا لازمة لأن الشاعر الذى يقف عند الرأى لا يصل إلى منزلة الشـاعر الذى يجسد فى القصيـدة رؤيته لما يراه هو دون غيره ، والأخيـر قد يكون أقل تأثيراً من صاحب الرؤيا التى تنتظم المستقبل ، مهـما يكن من صدقها أو كذبها ، وأفعل الـرؤى هو الاستعـارى منها ، فـالشاعـر قادر على تخـطى حدود الظواهر وعلى النفاذ إلى جـوهر الحياة التى وهبها الله لمـخلوقاته ، على

اختـلاف أنماطهـا ، وفى هذا يتفق مـعظم المحـدثين مع قول كـارولين سبيرجون Caroline Spurgeon فى كتابهـا الشهير Shakespeare's **Imagery and what it tells us** الصـــادر عـام ١٩٣٦، إن الإستعـارة دليل مقدرة الشاعر على الرؤيـة العميقة، لأنهـا تجمع بين ما يختفى أكثر مما تجمع بين ما يظهر ، وكان أول من قال به كولريدج فى مطلع القرن التاسع عـشر[1] ثـم أوضحـه أ. أ. ريتشاردز I. A. Richards [2] فى كتابه عن ذلك الشاعر والناقـد وسار على دربه جمهور النقاد فى عالم اليوم ، مما جعل المحدثين يبتكرون كلمتين جديدتين للتمييز بين الاستعارة التـصريحية والمكنية اللتين عـرفـهما العـرب وهـما diaphor و periphor علـى التـرتيب ، وبحيث أصبح كـاتب المـسرح الـذى يتـوصـل بالاستـعارة بنوعـيها أو بـأنـواعهـا (إن أضفنا المـجاز المرسـل synecdoche والمثل السائر وغـيرهمـا) يتوصل فى الحقـيقة بـرؤية الشاعـر ولو كتب المسـرح نثراً ، وخير نمـوذج عليه من الأدب العـالمى هـو أنطون تشيـخـوف الروسى ، وهارولد بنتر الإنجليـزى ، ورشـاد رشـدى العربى ، بـل إن باحـثاً عـربياً كتب رسالتـه للدكتوراه فى موضـوع «المـسـرح باعتباره اسـتعارة» ، وهـو الدكتور فـاروق عبد الوهاب مصطـفى ، الـذى نشـرها كمـا هى بالإنجليزية منذ عشر سنوات

---

(١) النظرية الرومانتيكية فى الشـعر : سيرة أدبية لكولردج – ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان ، دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

(2) I. A. Richards, Coleridge On Imagination (1934), Routledge & Kegan Paul, London, 1935 .

تقريباً [١] ، وقد تسلل فن الشعر بهذا المعنى إلى مسرحيات عدد محدود من كتاب المسرح النثرى فى عصرنا هذا مثل سعد الله ونوس وفوزى فهمى العربيين ، ولا يكاد يمارسه اليوم إلا أقل القليل فى الوطن العربى والعالم كله لأسباب سنعرض لها فيما بعد .

١-٤ المسرحية الغنائية

وأخيراً نصل إلى الشعر المسرحى الذى يتخذ فيه المسرح شكلاً شعرياً من نوع جديد ، وهو المسرحية الغنائية الحديثة ، فهذه هى أحدث صورة من صور تجاوب فن الشعر فى صورته الغنائية مع قالب المسرح ، ولا يوجد للأسف بين مسرحياتنا الغنائية العربية ما يمكن أن يرقى إلى المستوى الأدبى الذى وصلت إليه الصور الغنائية لبعض المسرحيات العالمية - مثل مسرحية سيدتى الجميلة[٢] المقتبسة عن مسرحية بيجماليون لبرنارد شو ، إذ إن جاى ليرنر Jay Lerner يقدم فى عرضه المسرحى سلسلة من الأغانى المنظومة والمقفاة المستوحاة من المواقف الدرامية المتعاقبة ، والتى تتلاحم تلاحماً وثيقاً مع النص الذى أصبح لا ينطق إلا بالموسيقى ، وهى هنا موسيقى باطنة بالمعنى الذى حدده الناقد الإنجليزى والتر باتر Walter Pater أى باعتبارها تتكون من عناصر

(1) Mostapha, F. A., **Drama as Metaphor: Varieties of Theatrical Experience**, General Egytian Book Organization, 1988.

(٢) نشر النص الغنائى فى سلسلة بنجوين عام ١٩٦٦ .

التناغم أو التـوافق ، وعناصر الـنشاز أو الافـتراق ، مـما يجـعل البناء الدرامى شعرياً، ما دمنا قادرين على تصور نمط للنظم الظاهرى قد يناقضه إيقاع داخلى مختلف Syncopated rhythm، وهذا من مجالات البحوث الحديثة فـى الشعر والموسيـقى جميعـاً ، وفي أقصى حالات المسـرحية الغنائية نجد «الأوبرا» التى تكتب نظمـاً من البداية للنهاية ، وفى الطرف الآخر نجد المـسرحية التى تكتفى ببـعض الأغنيات مثل مسرحـية صوت الموسيقى التى كتبها ريتشارد رودجرز Richard Rodgers وفيما بينهما تتفاوت درجات مشاركة الشعر بهذا المفهوم فى المسرح .

٢- الشعر المسرحى فى الحاضر

ترى أى نوع من الشعر المسرحى نقصد أن نتحدث عنه فى الحاضر ؟ إن الذهن ينصرف بسـرعة إلى المســرح الشعرى باعتـباره النوع الأدبى المألوف لدارس العربية منذ شـوقى وحتى اليوم . ولكن هذا النوع الأدبى نفسه ينقسـم إلى أنواع لا أقول إنها فـرعية subspecies بل هـى أنواع أساسية وأولها وأعلاها هو المـسرحية المكتوبة نظماً وبلغـة شعرية ، إن صح هذا التـعبيـر ، وتتمـيز بإحكام البناء الدرامى وتـقبل التقـديم على المسـرح. وقد أوردت هذا الشرط فى آخر القـائمة حتى أسـتثنى من هذا النوع الرفيع أشكال الحوار المنظوم التى لا ترقى إلى مسـتوى فن المسرح المعروف الذى يشترط إمكان العرض المسرحى بعناصره الثلاثة المعروفة وهى النص والممثلون والجـمهور ، وهذا التعريف يتسـع ليشمل الشكل

السينمائى والتليفزيونى لأنه يلغى الحاجة إلى وجود الجمهور مع الممثلين فى المكان نفسه ، أى إنه تعريف معدّل ، ويمليه اختلاف أساليب تقديم المسرح فى العصر الحديث ، وأذا كـان هذا النوع هو أولها وأعلاها كما قلت فإن غـيره من الأنواع المختلفـة يعتبـر أساسياً أيضـاً ، ومنها النوع المكتـوب بلغة الشعـر الراقيـة دون إحكام للبناء الدرامى بحيـث يصعب تقديمه على المسرح ، ونوع تغيب عنه الغنائية تماماً فيكون كل شىء فيه مسخراً للمـواقف الدرامية وتطور الصراع وبناء الشخـصية وما إلى ذلك ، وهى - كما أقول - أنواع رئيسية من العبث إنكار وجودها أو أهميتها .

٢-١ الانحسار وأسبابه

والحالة الراهنة لهـذا النوع هى الانحسار الذى يكاد يكون كـاملاً فى الشرق والغـرب جميعـاً ، وأقول «يكاد يكون» عامداً ، فـآخر مسرحـية شعرية قدمها المسرح القومى فى القاهرة كانت عام ١٩٩٢ وهى **جاسوس فى قصـر السلطان**[١] ، وتكاد تكون المســرحية الـشعرية الوحـيدة التى شهدها العقد الأخير من القـرن العشرين فى مصر ، وأقول «تكاد تكون» هنا أيضاً عامداً ، فـمسرحية **الخديوى**[٢] التى قدمهـا المسرح الغنائى فى البالون عام ١٩٩٤ كـانت أقرب إلى المسرحية المـوسيقية الاستـعراضية منها إلى المـسرحيـة الشعرية الخالصة ، ومن قبلهما شـهدت الثمانينيات مسرحية **الوزير العاشق**[١] و**الغربان**[٢] و**دماء على ستار الكعبة**[٣] و ومن

(١) تأليف محمد عنانى ، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩١ .

(٢) تأليف فاروق جويدة ، القاهرة - دار غريب - ١٩٩٥ .

قبلهما قدم مسرح الطليعة مسرحيتين شعريتين هما مسافر ليل[٤] وليلى والمجنون[٥] . وقدم المسرح الحديث مسرحية عرابى زعيم الفلاحين[٦] فى مسرح السلام . فإذا وضعنا حصاد ربع القرن الأخير من هذه المسرحيات الشعرية التى قدمت على المسرح إلى جانب مئات المسرحيات التى قدمتها فرق القطاع العام وفرق القطاع الخاص فى مصر ، رأينا أن عدد المسرحيات الشعرية التى تقدم على المسرح يتضاءل باطراد ، وليس هذا مقصوراً على مصر بل هو من الظواهر المسرحية فى شتى البلدان العربية الشقيقة أيضاً - وهو ولاشك ظاهرة عالمية لابد من الوقوف على أسبابها .

٢-٢ من الكلمة إلى الصورة

وربما يكون أول هذه الأسباب هو بوادر التحول من المسموع إلى المرئى فى الفنون جميعاً ومنها فن المسرح ، فمن قال إن عصرنا هو

---

(١) تأليف فاروق جويدة - القاهرة - دار غريب - ١٩٨٦ .

(٢) تأليف محمد عنانى - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧ .

(٣) تأليف فاروق جويدة - القاهرة - دار غريب - ١٩٩٠ .

(٤) تأليف صلاح عبد الصبور - (فى الأعمال الكاملة - طبعة بيروت - دار العودة ١٩٧٢) .

(٥) تأليف صلاح عبد الصبور - (فى الأعمال الكاملة - طبعة بيروت - دار العودة ١٩٧٢) .

(٦) تأليف عبد الرحمن الشرقاوى .

عصر الصــورة لم يخطىء ، ونحن نسير بخطى حثيـثة وراء الصورة التى ينقلها إلينا التليفزيون ، ونكاد نكون - شئنا أم أبينا - من أسرى الصورة المرئـية والمتـحركـة ، وهذا يمثل فى رأى علمـاء النفس وعلماء الـلغة تدهوراً فى نمط التـفكيـر أو أنماطـه التـى بدأت تغـزو عالم اليـوم مع وسائل الاتصــال الحديثة ، فالفكر فى الـمرحلة البدائية مـرتبط بالصورة وبكل مـا هو محـسوس مـلمـوس ، وهو يسعى فـى تطوره ونماء العـقل البشرى إلى التجريد والتـعميم ، أى إلـى قـوة الكلام وقدرة الألفاظ على استحثاث الخيال والفكر ، والإنسان حيوان ناطق لأنه يستخدم المنطق أى نظم الفكر المجسدة فى اللغـة ، والمنطق بَعْدُ هو اللغة مثلما هو الفكر ، ولا يمكن للإنســان أن يمـارس التـحليل والتـفسـيـر إلا إذا فكر أى إذا استـخدم اللغـة ، وربما كـان طابع الحياة الـحديثة التى تعـلى من شأن الإنسان العادى وتوجه إليه الرسالة الإعلاميـة والفنية أو ما يسمى بالثقافة الجماهيرية mass culture من وراء هذا التركيز عـلى الصورة ، فالصورة وسيلة تقيد الـخيال وتحبسه ولا تتيح له الإنطلاق الذى هـو سبيل الحرية الفكرية الحقيقية .

٢-٢-١ التصويرية

وإذا كانت مدرسة التصويريين فى الشعر الحديث قد طالبت بالتركيز على المجســدات والمحسوسات والابتعـاد عن التجريد والتعمـيم ، فإنها

كانت تدعو لذلك فى الشعــر أى فى الفن اللغوى الرئيسى لبنى الإنسان ، ولا أعتقــد أن عزرا باوند Ezra Pound[1] جال بخاطره أن تتحول دعوته اللغوية إلى دعــوة لإهمال اللغة ، فجميع جهــود الحداثة الفنية فى النصف الأول من القرن العشــرين كانت جهود تحول عن المــحاكاة إلى التعديل فى تفسيــر الواقع وتقديمه فى صــور هضمها الخيال فــحولّها عما تبـدو عليه للعين ، وعندما انتــقلت هذه التيارات إلى الأدب كانت مدارس الحداثة اللغوية بمــثابة نزعة لمناهضة الواقعية اصطلاحاً anti-realist impulse[2] ، وهكذا نرى أن تجديدات لغة الشعر عن التصويريين لا تقدم صوراً من الواقــع بل صوراً حورّها الخــيال للواقع ، بل أحــياناً مــا كان يشتط فى تحويرها حتى تستعــصى على الفهم - سواء كان ذلك فى شعر باوند ، أو فى نثر الحداثى جيمس جويــس ، وليس من قبيل المصادفة أن يؤدى ذلك إلى إبداع ت. س. إليــوت وكريســتــوفر فــراى للمســرح الشــعــرى ، وأن يســبق ذلك ، (أو يكاد يواكبــه فى الواقع فى القــرن العشرين) إبداع أحــمد شوقى وعزيز أباظة فى المسرح الشــعرى ، وكان العقاد (علــى خلافه مع شوقى) من كبــار من هاجموا دعوة الواقــعية التى كانت قــد بدأت تطل براسهــا ، فأوضح أن المــحاكاة - ذلــك المذهب الأرسطى العتيد - لا تــعنى النقل بحذافيره ولامحاكاة لــغة العامة ، فكان

(١) انظر الدراسة المنشورة عنه فى كتاب قضايا الأدب الحديث - تأليف محمد عنانى - القاهرة - ١٩٩٥ .

(2) Modernism, edited by M. Bradburry & Mcfarlane.

من أوائل المحدثين الذين أدركوا جوهر مدرسة التصوير ، فهى ليست تصويراً للواقع المرئى بل تصويراً فى اللغة لكل ما حوّره الخيال وغير طبيعته ، وعلينا إذن ألا تتصور أن التصويرية imagism تعنى محاكاة الصور ، وأن نذكر دائماً أنها كانت إحياءً لمبدأ الخيال التشكيلى فى اللغة بالقوة التشكيلية (esemplastic power) التى تحدث عنها كولريدج قبل العقاد بمائة عام .

٢-٣ الفنون السمعية :

ويرتبط بتيار التحول العام إلى الصورة وتضاؤل الدور المنوط باللغة فى المسرح ازدهار فنون سمعية أخرى على مستوى الشعوب أى على مستوى الإنسان العادى ، فكان اختراع الحاكى (أو الفونوغراف) فى أواخر القرن التاسع عشر (١٨٧٧) نذيراً بانتفاء الحاجة إلى وجود المُغنّى أو العازف بشخصه أمام الجمهور ، وأصبحت الأسطوانات وسيلة نقل الموسيقى والغناء إلى الأفراد فى منازلهم ، مما أدى إلى تغيرات هائلة فى فنون الأداء ، فأصبح بإمكان الشخص العادى أن يستمع إلى سيمفونيات بيتهوفن وهو فى بيته ينعم بالدفء ، وأصبح التلاقى المباشر بين العازف أو المغنى والمستمع مقصوراً على الحفلات العامة الكبرى ، بعد أن كانت حفلات العزف والغناء من مزايا الطبقات القادرة (والأرستوقراطية ومن لحق بها مادياً من الطبقات الوسطى). ولاشك أن

دخول الموسيقى والغناء إلى المنازل فى أوروبا أولاً ثم فى الوطن العربى اصبح منافسا للقراءة ، والجماهير التى لم تتلق قدراً كافياً من التعليم تفضل الفنون التى لا تتطلب إعمال الذهن أو الخيال على الفنون اللغوية ، وسرعان ما تأثرت مبيعات الشعراء من دواوينهم ، ومبيعات القصاصين من رواياتهم وقصصهم ، فكان أن اتجه بعضهم إلى استثمار الشعر فى فن الغناء الناهض ، واستثمار الروايات فى فن السينما الناشىء ، وما إن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها حتى أصبحت دور السينما (أو الخيالة) تنافس دور المسرح فى اجتذاب الجمهور ، وأصبح الخروج لمشاهدة السينما التى تعتمد اعتماداً عظيماً على الصورة بديلاً عن الخروج إلى المسرح ، خصوصاً فى البلدان التى لا تتمتع بتراث مسرحى عريق ، مثل أمريكا حيث يطلق تعبير theatre على دار السينما ودار المسرح جميعاً .

٢-٤ تأثير السينما

ويكفى أن نتأمل الدمار الذى أحدثته السينما فى المسرح الشعرى حتى ندرك طبيعة ظاهرة الانحسار أو التراجع . لقد قدمت السينما أعمال شكسبير - وهى مسرحيات شعرية تقوم اللغة فيها ، أو قل يقوم الشعر فيها بالدور الرئيسى . وجمهور المسرح يشار إليه اصطلاحاً بتعبير audi-ence أى المستمعون ، ولكنه أصبح فى السينما spectators أى

المتـفرجون أو المـشاهدون ، فالسينمـا تحول ما يُروى أو مـا يُقال إلى مناظر وصور متحركة ، ومقياس نجاح الفيلم المأخوذ عن مسرحية شعرية هو مدى نجاحه فى تحويل القوة الشـعرية إلى قوة بصرية ، وربما كانت قوة التـعبيـر البصرية ومـا يصاحبهـا من قوة تعبـير سمـعية تتـمثل فى الموسيقى التصويرية (أو ما يشار إليه اصطلاحاً بتعبيرين هما incidental music فى المســرح و background music فى السـينمـا) بديلاً عن الكلام نفسه ، وإن كان كبار الممثلين قد عارضوا ذلك فى البداية ، فكان لورد أوليفييه (لورانس أوليـفييه) يصر على إلقاء كلمات شيكسبـير نفسها ويبـدع فى إلقائهـا إبداعاً ، ولكن الـمخـرجين الأجـانب لم يكونوا من أنصـار ذلك ، فعيـونهم على المـتفـرج أو المشاهـد ، وقد يكون غـير إنجليـزى ، وقد تكون التـرجمـة عائقـاً يحول دون نقل شـحنة الشـعر المسرحى الإبداعية كاملة إليه فـتعددت طرائق الإخراج السينمائية ، ورأى بعض المجددين فى التفسيرات والنظريات النقـدية ما يبرر الاستعاضة عن اللغة بالصورة ، فخرجت لنا أفلام روسية مبنيـة علي مسرحيات شيكسبير ، مثل هاملت التى اختصر المخرج النص فيها إلى نحو الثلث ، وعطيل الروسى التى أُخرجت بأسلوب مـيلودرامى أى يتميز بالمـبالغة فى الأداء التمثيـلى ، والتعبير عن المشـاعر الجياشة ، على حساب لـغة الشعر ، وبعد ذلك أقدم الإيطالى زيفرلى zeffirelli على إخراج شيكسبير للمسرح فى السينما بأسلوب يؤكد فيه ضـرورة تحويل لغة الشعر إلى ألوان بصرية

وحركة جسدية وزوايا تصويرية متفاوتة ، مثلما فعل فى إخراجه لفيلم روميو وجوليت ، وأخيراً أقدم المخرج البولندى الأصل رومان بولانسكى على إخراج مسرحية ماكبث بأسلوب السينما المحض ، كأنما ليثبت أن السينما فن مستقل ، قد يقتبس بعض الشاعرية من النص الشعرى المسرحى ، ولكنه يحوّله إلى لغة السينما العالمية التى لا تتوسل بالألفاظ بل تعتمد على الصورة والموسيقى .

٢-٥ المسرح النثرى

وأما السبب الثالث لانحسار المسرح الشعرى فهو نشأة المسرح النثرى وازدهاره منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وكان ذلك أيضا من ثمار التحولات الاجتماعية التى صاحبت التحولات السياسية التى كانت تسير بخطى وئيدة فى أوروبا منذ مطلع القرن العشرين ، وقد يظن البعض أن هذه التغيرات التى بدأت منذ عصر النهضة وزوال النظام الإقطاعى قد أتت بنظام الدولة الثابت الذى تحدث عنه ألدوس هكسلى Aldous Huxley فى مطلع القرن ، ولكن الواقع أن النظام كان أبعد ما يكون عن الثبات ، فإن الثورة الفرنسية كانت قد أحدثت تغيراً خطيراً فى الفكر السياسى والاجتماعى لم تظهر آثاره فى الدول الأوروبية الأخرى بين عشية وضحاها بل استغرقت قرناً كاملاً ، وأهم هذه التغيرات هو بروز مكانة الرجل العادى ، أو ما نسميه اليوم «أبناء الشعب» تمييزاً له ولهم عن

الطبقات الغنية أو صاحبة السطوة ، وقد يدهش القارئ إذا علم أن النقاد يعتبرون القرن التاسع عشر أفقر القرون فى الإنتاج المسرحى الأوروبى، ففى بدايته كان الرومانسيون من ألمان وإنجليز ما يزالون يحاكون كبار كتاب التراث ، يكفى أن نذكر المسرحيات الشعرية التى كتبها كبار شعراء الحركة الرومانسية مثل مسرحية سكان الحدود **The Border-ers** للشاعر الإنجليزى الأشهر وليم وردزوورث Wordsworth التى لم تقدم على المسرح إلا فى عام ١٩٧٠ أى بعد مائتى عام على مولده ، والتى تأثر فيها بمسرحية الكاتب الألمانى شيلر وعنوانها اللصوص **Die Reuber** ، أو مسرحية جيته Goethe فاوست **Faust** ، التى تنظر إلى مسرحية الإنجليزى مارلو Marlowe وعنوانها الدكتور فاوستوس **Dr. Faustus** ومسرحيتى كولريدج بعنوان الندم **Remorse** أو سقوط روبسبير ، وكلتاهما مما رفض مدير مسرح كوفنت جاردن Covent Garden تقديمه على المسرح (وكان الكاتب الساخر شريدان Sheridan) ، أو مثل مسرحية شلى Shelley بعنوان بروميثيوس طليقاً **Pro-metheus Unbound** التى كانت شعراً بديعاً فى قالب حوارى من المحال أن تقدم على المسرح ، وكان ذلك كله يسير فى تيار ضد الزمن كما يقولون ، فمسرحية سكان الحدود تحاكى شيكسبير دون أن تصل إلى عبقريته الدرامية ، ودون أن تجسد آراء وردزوورث التى اشتهر بها وهى كتابة الشعر بلغة الرجل العادى ، أى النزول بالشعر من علياء الخاصة

إلى سفوح ووديان أبناء الشعب ، مما جعل تلك الروائح من الشعر المسرحى حبيسة الكتب ، يقرؤها القارىء فيستمتع بها دون أن يتصور أنها مسرحيات تقبل التقديم على خشبة المسرح، والأمثلة عديدة من مسرحيات شلى الأخرى ، أو المسرحيات الرائعة شعراً التى أبدعها اللورد بايرون Byron وأعدت فيها الدكتورة نهاد صليحة رسالة الدكتوراه (وهى منشورة بالإنجليزية) ، ذلك أن التحول عن ثقافة الخاصة كان يسير بخطى ثابتة وإن كانت بطيئة ، وكانت المسرحيات الشعرية التى كتبها الراهب لويس Monk Lewis وغيره ، مما رصده الارديايس نيكول Allardyce Nicoll على امتداد القرن التاسع عشر تؤكد أن الجمهور كان يريد شيئاً آخر ، وأن جمهور السامعين أو المشاهدين كانت قد بدأت تشغله مشاغل جديدة ، لم تتحقق إلا فى المسرح النثرى .

٢-٥-١ لغة الإنسان العادى

وكان من أوائل من استجابوا للنزعة الجديدة كتاب من بلدان الشمال الباردة ، من النرويج والسويد ، أهمهم إبسن Ibsen وسترندبرج Strindberg على الترتيب ، وكان إبسن شاعراً ، ولم يقيّض له النجاح فى الشعر ، وكانت مسرحياته الأولى شعرية ، فالتقاليد الأدبية حتى عصره لم تكن تعرف نوعاً أدبياً اسمه النثر المسرحى ، ولكنه حاول ثم أخرج لنا قطوفاً من هذا وذاك ، فاكتسح بجرأة تجديداته عواصم المسرح الأوروبية وأهمها باريس ولندن ، إذ كانت الأرض ممهدة لتقبل الكتابة

عن المجتمع ومشكلاته الواقعية ، مثل مكانة المرأة ومدى الحرية التى يجب على المجتمع أن يكفلها لها ، ولكن أهم ما أتى به إبسن فغير مسار المسرح الحديث هو اتخاذ أبطاله من الناس العاديين أى من أبناء الشعب ، فكان بذلك يعارض التقاليد الكلاسيكية التى تقول إن الأحزان العظيمة لا تبدو عظمتها إلا إذا كانت أحزان رجل عظيم ، وإن المشكلات المهمة لا تصبح مهمة إلا إذا كانت تهم عدداً كبيراً من الناس ، والناس لا تقول الشعر ، وإذن فإننا إذا شئنا صدق المحاكاة كان علينا أن ننزل بلغة الشعر فى المسرح إلى لغة النثر فى الحياة ، وكان بذلك يجرى تعديلاً مهماً فى مبدأ اللياقة decorum الكلاسيكى .

٢-٥-١-١ اللياقة

ومعنى اللياقة - ذلك المصطلح الأجنبى - هو ما نعنيه نحن العرب بقولنا «الكل مقام مقال» ، ولكن المسرحيين يتوسعون فيه استناداً إلى مذهب السلف فى أن التراجيديا أو المأساة تتناول قضايا الإنسان العليا التى لا يعى بها إلا الخاصة من الكبار - سواء كانوا كباراً فى المكانة أم فى الثقافة والعلم - وأما الكوميديا أو الملهاة فتتناول قضايا المجتمع الآنية أو الزمنية التى يعيها الجميع ، وتهم الإنسان العادى، ولذلك كان القدماء ، كما يقول أورباخ Auerbach فى كتابه المسمى **المحاكاة أو التمثيل Mimesis** إن الشعر هو الوسيط Medium المناسب للتراجيديا ، فهو لغة رفيعة شريفة ، وإن النثر هو الوسيط المقبول

للكوميديا ، إذ يقبل النثر أن يستخدم لغة العامة بل وأن يهبط إلى لغة السوقة ، ولذلك كان الكلاسيكيون يسخرون من اللغة البسيطة الميسرة التى يكتبها وردزورث ، وقال بعضهم إنه يكتب لغة مثل أهازيج الأطفال وأراجيزهم nursery rhymes ، ولكن إبسن كان يعرف أن الزمن قد تغير ، وأنه قد آن للشعر المسرحى أن يخلى المكان ولو مؤقتاً للنثر الذى كان يراه قادراً على التصدى للمشكلات الاجتماعية التى كان يراها ذات خطر لا يقل عن مشكلات المسرح الشعرى الكلاسيكى .

٢-٥-٢ بين النثر والشعر

ولم تلبث ترجمات إبسن (وكان وليم آرتشر William Archer هو الذى ترجمها إلى الإنجليزية) أن سرت مسرى النار فى الهشيم كما يقولون ، إن تفتحت عيون الجماهير الأوروبية على نوع جديد من المسرح يتناقض مع كتابات آخر القرن التى كانت بمثابة استمرار للتيار الجمالى السائد aestheticism ، والذى كان يعتبر امتداداً شاحباً للرومانسية فى إنجلترا وفرنسا وألمانيا ، إذ كان إبسن يحتفل بإحكام الصنعة والتركيز بوضوح على مشكلات فردية واجتماعية أبطالها من أبناء الشعب ، وسرعان ما اجتذب هذا اللون كاتباً أيرلندياً عالى النبرة هو برنارد شو Bernard Shaw ، كما ترجمت كونستانس جارنيت Con-stance Garnet مسرحيات تشيخوف التى كانت مكتوبة بالنثر وإن كانت

نبرتها خفيضة وشاعرية ، فبدا أن شعر المسرح ما يزال حياً لديه وإن كان المسرح الشعرى يُحتضر ، وأما المسارح فكانت حائرة بين هذا وذاك ، وكانت العشرينيات والثلاثينيات بمثابة المرجل الذى انصهر فيه التياران ، فكتب نويل كوارد Noel Coward مسرحيات بدأت كلاسيكية مثل الدوامة **The Vortex** التى لاقت نجاحاً كبيراً وأتبعها بكوميديات ، ضمت بعضها الموسيقى والأغانى ، وهى التى كان يرى محقاً أن الجمهور الذى أرهقته الحرب يريدها للتسرية ، وكتب ت. س. إليوت مسرحياته التى كان يحاول الإبقاء فيها على الشعر المسرحى حياً نابضاً ولو كان ذلك يعنى العودة للقدماء ، ولاشك أن جريمة قتل فى الكاتدرائية ، التى لم يقدمها المسرح فى حياته وإنما عرضت عرضاً خاصاً فى إحدى الكنائس ، تمثل ذروة هذا الانشغال بالشعر المسرحى الكلاسيكى ، وإن كان إليوت يريد أن يعالج أيضاً «الإنسان العادى» فى شعره المسرحى ، فكتب مسرحية التئام شمل الأسرة (١٩٣٩) وأعقبها بعد الحرب بكوميديا شعرية هى حفلة كوكتيل ، وتبعه كريستوفر فراى Christopher Fry الذى يرجع إليه الفضل فى إحياء المسرح الشعرى بنبراته الكلاسيكية بعد الحرب العالمية الثانية ، ولكن تيار المسرح النثرى كان قد استقر ، خصوصاً بسبب صلابة القضايا الإجتماعية التى كان برنارد شو وأتباعه يتناولونها وبسبب دخول عدد من كتاب المسرح الأمريكيين هذه الساحة المثيرة ، مما كتب للناثرين الغلبة ، وأنذر بانحسار مازلنا نشهده فى الشعر المسرحى الغربى . ولم ينقذ الشعر

المسرحى من الانحسار ازدهار الإذاعة ، فالتمثيليات الشعرية التى كتبها لويس ماكينس Louis MacNeice ، على جمالها ، كانت محدودة التأثير ، وكان مستمعوها فى البرنامج الثالث للإذاعة البريطانية من الصفوة الذين كانوا ما يزالون يطربون للشعر ، ولذلك فيندر أن نجد من بين النقاد من يعدها من المسرح الشعرى ، ولم يقدم مخرج حتى الآن على تقديمها إلى الجمهور .

٣- أسباب انحسار الشعر المسرحى العربى

أما أسباب انحسار المسرح الشعرى العربى فهى تشترك مع هذه الأسباب جميعاً أولاً بسبب حداثة هذا المسرح الذى لم يكتب إلا فى القرن العشرين ، وثانياً بسبب التطورات غير المتوقعة فى الحياة الأدبية واللغوية فى الوطن العربى .

٣-١ حركة الإحياء والشعر المسرحى

وأما السبب الأول - أى حداثة هذا المسرح - فهو أنه لم يُكتب إلا محاكاة للفن الغربى لا استجابة لحاجة الجمهور ، أو حتى لحاجة الشاعر أو الكاتب ، فحاجة الجمهور كان يرضيها الرواد المسرحيون العرب فى الشام ومصر الذين كانوا يرون ما يرضى جماهيرهم فى المسرح الغنائى أولاً وفى المسرحيات الكلاسيكية المترجمة إلى النثر ثانياً ، حتى لو كانت شعراً فى الأصل ، إذ كان ذلك ما يريده الناس من مسرح العشرينيات والثلاثينيات ، فهى الفترة التى شهدت انتهاء الحرب وهى

الفتـرة التى شهدت الثـورات الوطنية على الاحـتلال فى الشام ومـصر ، والدعوة إلى الاستقلال ، ودعوة البـعث أو الإحياء الأدبى والشعرى ، إذ ارتبط الاسـتقـلال بالدعوة إلى العـودة إلى منابع الشعـر العربى القـديم الصافـية ، فكان كتاب المـسرح الشعرى مـن كبار الشعـراء الغنائيين ، وكان بعـضهم ، خصوصـاً أحمد أبو خليل القـبانى من رجال المـسرح الشامل ، فكان يؤلف ويكتب الأغانى ويضع موسيقاها ويخرج مسرحياته بل ويمثل فـيها ، وعندما احـترق مسـرحه فى دمشق جاء إلى مـصر ، وكتب وهو فى الباخرة مـوشحه الشهير «أما لـعينى أبصرت / أرضنا قد أقـفرت» ، ومـثل الشيـخ سيـد درويش الذى كتـب ألحان ومـوسيـقى المسرحيات الغنائية التى كان يؤلف كلماتها نصاً وأغانى : بديع خيرى ، وإبراهيم رمزى ، وأمين صدقى ، ومحمد يونس القاضى ، ومحمد تيمور (العشرة الطيبـة) [مع أغانى بديع خيرى] ، وعمر عـارف وعباس علام (رواية عبد الرحـمن الناصر) [مع أغانى مـصطفى ممتاز] ، وعـزيز عيد (شهـر زاد) [مع أغانى بيرم التـونسى] ، وعبـد الحميـد كامل ، وبعض المترجمات إلى العامية والفصحى[1] . وهنا نضع أيدينا على أول عـامل يميز حاضـر المسرح الشعرى العربى عن حـاضره فى العالم الخارجى ، الا وهو وجود تيارين متناقضين يندر أن يوجدا فى أى مكان وفى أى فترة زمنية : الأول هو فـورة الحمـاس للفصـحى واستلهام التـراث ومحـاكاة

---

(١) انظر كتاب سيد درويش إعداد ومراجـعة حسن درويش وإيزيس فتح الله ومـحمود كامل الصادر فى سلـسلة قاعدة بيانات أعلام الموسيقى العربية ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

الأقدمين ، والثانى هو رحل يسميه النقاد «النزول إلى الشارع» واستلهام لغة العامة والعمال وغير العالمين بالفصحى !

٢-٢ الشعر المسرحى بالعامية

فإذا تساءلنا - وهو تساؤل لا نملك أن نتجاهله - هل نعتبر الشعر المسرحى المكتوب بالعامية (المصرية والشامية) شعراً جديداً بمكانه على الخريطة الأدبية المعتمدة ؟ وجدنا إجابتين متقاربتين على اختلافهما : الأولى ترفضه دون إبداء الأسباب ، كما يقولون ، وتدرجه فى نطاق الأدب الشعبى وتضعه مع ألوان الشعر الشعبى بمختلف ألوانه وضروبه ، ولا تمنحه إلا القيمة المحدودة التى يهبها النقاد لما يسمى بأدب الهامش marginal literature الذى لا يسمح بدخوله إلى ما يسمى بالأدب الرسمى أو المعتمد the canon وتقدم إثباتاً لذلك حججاً من تدنى الألفاظ وبذاءة بعضها وطابعها السوقى ، وهى لا تفرق فى هذا بين الزجل والقوما والكان كان والموشح وما إلى ذلك بسبيل . وأما الإجابة الثانية فتقبله بشروط عسيرة ، ونادراً ما تتحقق ، أهمها أن تكون اللغة العامية راقية (أو العامية الجزلة كما يسميها محمد مندور) وأن تكون أبنيتها الشعرية سليمة ، وموضوعاتها بعيدة عن الإسفاف والهزل الصارخ . وسواء اخترنا الإجابة الأولى أم الثانية فلن نستطيع إدراج الأعمال الغنائية المنظومة التى قدمها الشيخ سلامة حجازى (وبعضها مترجم أو

مقتبس) أو التى ألفها المؤلفون الذين أوردنا أسماءهم أنفاً للشيخ سيد درويش فى قائمة المسرح الشعرى العربى ، ولا الشعر المسرحى العربى مهما كان التعريف الذى نضعه له .

٣-٢-١ شعر العامية

وقضية شعر العامية ما تزال شائكة ، وأظن أننا لن نكون بحاجة إلى مناقشتها فى إطار شعر المسرح أو الشعر المسرحى لأن ما كتب للمسرح من الشعر العامى محدود ، ومعظمه موجه إلى الفنون الغنائية والموسيقية التى عرضنا لها فى التعريفات المبدئية ، وإن كنا سنعود لها ننتقل من حاضر المسرح الشعرى إلى مستقبله .

٣-٣ الفصحى المعاصرة

أما أهمية التعرض للعامية فى هذا البحث فهو أن انتشار فن المسرح النثرى أو سيادته فى الوطن العربى يختلف عن انتشاره فى العالم الخارجى بسبب التنازع بين الفصحى والعامية فيه ، مما يعتبر من العوامل ذات الصلة بحاضر الشعر المسرحى العربى ، فالعامل الذى أعنيه هو عامل لغوى محض ، وهو مستوى معرفة «الرجل العادى» أو «أبناء الشعب» الذى تقدم لهم المسرحيات بالفصحى المُعْرَبة ، وأقصد بها الفصحى الحديثة القياسية Modern Standard Arabic يقصد بها

العلمـاء لغة الـصحـافة وأجـهـزة الإعلام ولغـة البـحث العلمى والأدب المكتوب ، والمـقصود بصـفة «القياسـية» هو التمـييز بينهـا وبين اللغة التراثـية من ناحيـة ، وبين ما يسـميـه توفيق الحكيم اللغـة الوسطى أو الثالثة من ناحـية أخرى والتى قد تكون فـصحى معربة أو غيـر معربة ، فهى لغة بين بين ، ومستـوى معرفة جمهور المسرح بهذه اللغـة القياسية (التى يصفها الدكـتور السعيد بدوى بأنها «العربيـة المعاصرة»)[1] عامل يعمل له الشاعر ألف حـساب حين يكتب شعراً مسـرحياً ، فالواضح أن مسـتوى الإلمام بهـذه اللغة ولا أقول إتقـانها يتطلب مـستوىً مـعيناً من التـعليم يتـفاوت من منطقـة فى الوطن العـربى ، ويتـذبذب بين الريف والحضر ، بل وفى داخل المدينة الواحدة تبعاً لمستوى التعليم العام نفسه وشيـوع الأمية أو غـيابهـا . فنحن نفترض أن العـرب جميـعاً يكتـبون ويفهمـون هذه اللغة القياسيـة ، مع اختلافات معـروفة بين شرق الوطن العـربى وغربه ، على نحـو مـا ذكره الدكـتور السـامـرائى عن العربيـة المعاصرة فى تونس ، ولكن هذا الافتراض يتجاهل مدى اعتماد هذه اللغة على التـراث الشـعرى العـربى ، وضـرورة رجوع الشـاعـر الذى يكتب المسرح الشعرى إلى التـراث لينهل منها ، فى اللفظ والمصطلح والدلالة والإيقاع ، وذلك محتوم مهما يبلغ حرص الـشاعر المعاصر على مخاطبة

---

(١) د. السعـيد بدوى ، مستويات اللغة العربيـة المعاصرة فى مصر - دار المـعارف - ١٩٧٣ .

الجمهور بلغته (أى بلغة الجمهور) المعاصرة ، بل إن الشاعر المسرحى لن يكون شاعراً إلا إذا اكتملت آلته اللغوية بهضم التراث واستيعابه ، ومن حقه بطبيعة الحال أن يدرج فى حواره ما يراه مناسباً من كلام العامة بعد تطويعه وفقاً لمقتضيات المواقف الدرامية المختلفة ، ولكنه سيجد أنه يتحرك دوماً فى كنف الفصحى المعربة ، وأن تراث العربية الجزلة سيكون المعين الأول له . ومن العبث أن تتصور شاعراً عربياً يكتب الشعر المسرحى ثم لا يكترث لمدى تقبل الجمهور له ، أو يكتبه ليقرأه قارىء الشعر ، لا ليقدم على المسرح . ولذلك فقضية الإلمام بالفصحى المعاصرة لدى الجمهور قضية لن تختفى بتجاهلها .

٣-٤ اللغة والشاعر

وأما قضية اللغة عند الشاعر نفسه فهى جديرة بمحور مستقل ، بل بعدة دراسات ولا أعتقد أننا أهملناها ، ولكنها تهمنا فى إطار بحثنا لحاضر الشعر المسرحى لأن أغلب من يكتبون الشعر المسرحى العربى هم من الشعراء الذين كتبوا الشعر الغنائى (أى غير القصصى وغير الدرامى) ثم اتجهوا بعد ذلك إلى المسرح ، فمنهم من نجح فى البناء الدرامى ووجدت أعماله طريقها إلى المسرح ، ومنهم من ظلت أعماله حبيسة الكتب ، لا تجد من يُخرجها . وبغض النظر عن مستوى البناء الدرامى أو الصلاحية للتقديم على المسرح ، نجد أن عدد الشعراء القادرين - بالقوة أو بالفعل - كما يقول إخوان الصفا (potentially or

(actually على كتابة شعـر يصلح للعرض المسرحى ويعتبر أدباً درامياً في الوقت نفسه جـد محدود ، بل إن عدد الشعراء الذين يكتبون العربية الفصـحى ويكتبون شعـراً موزوناً (مقـفى كان أم غير مـقفى) لا يتناسب مطلقاً مع أمه تفخر بتاريخ شعرها وتعتز به بل وتباهى غيرها من الأمم به ، ذلك لأننا أصبحنا لا نولى العـربيـة الفصـحى ما هى جـديرة به من التوقير والاحترام ، ولا نولى الشـاعر ما هو أهل له من التقدير والإجلال ، فتضاءلت أعـداد المتبحرين فى اللغة العربيـة ، ولا يخرج الشعراء إلا منهم ، وضاقت تبعاً لذلك مساحة الأرض المنبتة للشعراء .

٣-٥ الفصحى والممثلون

وتفاوت حظ الشعراء من الإلمام بالعربية وإتقانها وهو أمر طبيعى ، يقابله جهل شبه تام لدى الفنانين بالفصـحى المعربة ، باستثناء فئة قليلة احترفت أداء الأعمال التاريخية ، وبعضـها دينى ، ويقتصر تسويقها على قنوات التليفزيون بسبب ميل معظم رواد المسرح إلى ما هو ضاحك يبعث على التسرية والمرح ، فالممثـل فـى بـلادنا لا يتعلـم الشعـر ، بـل هـو لا يتعلم إلقاء العـربية فى معاهد التمثيل ، والغـالبية لا تحلم بأداء أدوار كتبت بالشعـر المسرحى لأنها لم تتذوق حلاوته ولم تنـشأ على حبه بل ولا تكاد تعرفـه . فإذا استثنينا فئـة الذين يجيدون العربيـة ويطربون لها وينفعلون بالشعر كما ينبـغى ، وكلهم من كبار السن ، وجدنا أن السواد

الأعظم من فنانى الأداء المسرحى ينفرون من الفصحى (ومن الشعر طبعاً) ويفضلون ما هو ميُسَّر سهل المطلع . وذلك سبب لا يستهان به لانصراف الشاعر المسرحى عن تقديم عمله على المسرح ، ولانصراف الشعراء عن الكتابة للمسرح أصلاً ، وسوف نعود للموضوع عند الحديث عن مستقبل الشعر المسرحى ، فاللغة العربية تتمزق إرباً فى أفواه الممثلين ، ويتمزق معها قلب الشاعر الذى يرى أوزانه تتكسر ، ومعانيه تتشوه ، وقوافيه تتوه بين الشفاه والآذان .

٤- مادة الشعر المسرحى

ومن أسباب انحسار المسرح الشعرى فى الشرق والغرب جميعاً سبب لا علاقة له بقضايا الشكل التى ركزنا عليها حتى الآن فى بحثنا ، الا وهو المفهوم التقليدى للشعر المسرحى الذى ورثناه من المسرح الأوروبى ، وهو خاص بالمادة التى يتناولها ذلك اللون من الشعر ، أو قل الموضوعات والأفكار والشخصيات والأحداث التى يُعمل فيها الشاعر خياله ليصوغ منها مسرحه . إذ وقر فى النفوس أن الشعر المسرحى باعتباره نوعاً أدبياً كلاسيكياً لابد أن يعالج موضوعات تاريخية خصوصاً قصص العظماء من ملوك وأمراء وقادة ، وأن يبتعد تماماً عن كل ما هو معاصر أو مألوف زمناً أو مكاناً ، أى لابد بتعبير آخر من وجود مسافة كافية تفصل بين المشاهد أو السامع وبين أبطال العمل وأحداثه ، فكأنما يطل المشاهد على زمن لا يعرفه ولا يستطيع التوحّد شعوريًا معه إلا بقدر

ما تسمح به رسالة الشاعر المسرحى ، بخلاف المسرح النثرى والكوميديا حيث يُسمح بالتفاعل بين المشاهد وما يرى ، بل وبالمشاركة فكرياً ووجدانياً فيما يحدث على خشبة المسرح . ولذلك لم يتردد شوقى فى اختيار موضوعاته من التاريخ ، وكذلك فعل عزيز أباظة وغيره حتى صلاح عبد الصبور وفاروق جويدة وعبد الرحمن الشرقاوى وكاتب هذا البحث وغيرهم ممن قدمت أعمالهم الشعرية على المسرح فى مصر .

٤-١ الخروج على الكلاسيكية

وكان خروج صلاح عبد الصبور على هذه القاعدة فى مسرحية مسافر ليل وفى ليلى والمجنون بمثابة كسر للقاعدة الكلاسيكية ، هلل له بعض النقاد ناسين أو متناسين أن شيكسبير لم يحقق أمجاده إلا بالخروج على القواعد الكلاسيكية ، فكتب الكوميديا شعراً ومزج الكوميديا بالتراجيديا ، ولم يلتزم بجلال الموضوع فى كل مسرحية ، ولا بالأسلوب الشعرى الرفيع ، بل ولا بالنظم دائماً فى مسرحياته الشهيرة حتى الذائع منها ، بل مزج النظم بالنثر ، واستخدم من أساليب النظم ما جعله يقترب به من النثر ، مثلما نلجأ نحن إلى زحافات الرجز وعلله حتى تنكسر الرتابة ويبدو للقارئ قريباً من النثر ، كما كان يلون أسلوبه فينخفض به إلى مستوى لغة الناس حين تكون الشخصيات عادية ، بل ويكثر هنا من التلاعب بالألفاظ وخصوصاً من التوريات والطباق

والجناس ، لأنه كـان شاعر مـسرح لا شـاعر كتـاب يقرأ ، وكـان همه التـمازج مـع فكر الجـمـهور ووجـدانه ، دون مراعـاة دقـيقـة للقواعـد الكلاسيكيـة ، وأهمها الوحدات الثلاث المنسـوبة إلى أرسطو (وإن كان أرسطو لم يقل إلا بوحدتين همـا وحدة الحدث والزمان) ، وهكـذا اعتُبر صلاح عبـد الصبور مجـدداً ، ولقد كان مجـدداً حقاً فى الشعـر العربى المسرحى، ولكن الذين كتبوا المسرح الـشعرى من بعده لم ينهجوا نهجه ، ولم توفق وفاء وجدى فى مسرحيتها الشعرية **بيسان والأبواب السبعة** ، فى حيـن نجح أحمد سـويلم فى **إخناتون** وهى على أية حـالة مسرحـية تاريخية ، وكان اختيار فاروق جويدة للتـاريخ فى مسرحياته الثلاث بمثابة عودة إلى التـيار الرئيسى للشـعر المسـرحى فالأولى **الوزير العاشق** تقع أحداثها فى الأندلس وتختـصر الزمن لأسباب درامية فـتسرع بالحدث إلى سقوط قرطبة (ولذلك صدرت الترجمة الإنجليزية لها تحمل عنوان سقوط قرطبة) ، وكـانت الثانيـة هى **دماء على ستـار الكعبة** وهى تروى قـصة الحجاج بن يوسف ، وكانت الثالثة هى **الخديوى** وهى أقرب مسرحياته إلى العصر الحاضر ، وإن كانت كما قلت تمثل تجربة فنية خاصة يخرج بها جويدة عن خط عبد الصبـور وعن خط شوقى جميعاً ، ولـم يوفق فى الخروج عن التاريخ مـمن كتب المسرح الشعرى المـعاصر إلا عز الدين إسماعيل فى مسرحية **محاكمة رجل مجهول** التى تُرجمت إلى الإنجليزية واحتفظت بالعنوان نفـسه ، وإن كان لم يستطع أن يخرج خـروجاً كاملاً

فأدخل فى الأحداث مشـاهد من الماضى البعيد لسعيـد بن جبير وأبى ذر الغفـارى ، وعندما كتب عـبد الرحمن الـشرقاوى عن الحـسين بن على مسرحيتـيه الشهيرتين الحسين ثائراً والحسـين شهيداً وتأكد له استحالة تقديمها على المـسرح لأسباب معروفة ، عـاد إلى التاريخ القريب فكتب عن الثورة العرابية وهى أقرب زمناً مـن الخديوى إسماعيل ، وتكاد تكون معاصرة ، ولـم تحـقق المسرحية أى نجاح على المـسرح ولم يرحب بها أحد .

٤-٢ التاريخ والرواية

ولا تنفـصل قضيـة المادة الكلاسـيكية عن العـوامل التى أدت إلى انحـار المـسرح الشعرى فى كل مكان وأجملنا الحـديث عنها فى الباب الثانى . فـقد وجد المحـدثون أن معالجـة التاريخ أصبـحت تنتمى لفن الرواية النثرية أكـثر مما تنتـمى إلى فن الشعر المسـرحى ، فالرواية فن حديث بالعـربية أيضاً ، وأنا أقـصد الرواية الفنية بمـفهومهـا الغربى ، وكانت روايات جورجى زيدان هى السابقة فى هذا المضمار ، وسرعان ما أثرت فى الكثيرين ممن تناولوا التاريخ العربى والإسلامى ، بل إن بعض من كتـبوا التاريخ أو أعادوا كـتابته قـد تأثروا بهذا الفن مثل طه حـسين والعقـاد وهيكل ، وعندمـا كتب على أحـمد باكـثيـر روايته وا إسلاماه وجدتها السينما مادة صالحـة لإعادة تشكيل الجو التاريخى على الشاشة ، وكانت السـينما هنا هى البـديل عن المسـرح الشعرى فى تـناول التاريخ

دراميــاً ، واللافت للنظر أن الســينما قد اجــتذبت كــتاب المــسرح الذين وجدوا من النقاد فى الغرب والشرق من يقــول لهم إن شعر المسرح أقدر الفنون اللغوية على التــحول إلى الصور والألوان والحركــة ، ودعمهم فى ذلك المتخــصصون فى فنون الأداء performing arts وفنون التلقى re-ception ممن ركزوا على فكرة الاجتماع فى دار مــخصصة للأداء التمثيلى ووجود الجو النفــسى الذى يهيئ المتلقى لتذوق إبداع الشاعــر بعد تحوله إلى لغة السينما .

٤-٢-١ اللغة والسينما

وبدأ المدافــعون عن السينمــا يطعنون فى مدى قــدرة اللغة على إثارة الخيال ، وهى القدرة التى يستند إليها المــدافعون عن الشعر المسرحى ، قائلين إن المتلقى receiver ليس دائماً القارىء المثالى ideal reader أو أفضل قارىء optimal reader وفقــاً لنظريات النقد الحــديثة[١] ، أى المســتمع الذى يتــمتع بالمعــرفة اللغــوية التى تتيح له أن يتــذوق الصور الشعرية المكثفة التى لا غنى لشعر المــسرح عنها ، فالقارىء المثقف قد يقرأ الصورة مرات ومــرات قبل أن يستوعبهــا ، وقد يتطلب زمناً أو مهلة يتيح فيها لخياله أن يعيد رسم تلك الصورة ، أما فى المسرح فإنه محدود بزمن إلقــاء البيت الشــعرى أو الأبيات التــى تتضمن الصــورة ، وأغلب

(١) انظر : محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، القاهرة - ١٩٩٦ .

المستمعين أو المشاهدين فى المسرح ليسوا من الفطنة ولا يتمتعون بالحس الفنى العالى الذى يمكنهم من تذوق هذه الصور المنطوقة مهما بلغت براعة المؤدى (الممثل)، أما فى السينما فقد يحولها المخرج إلى صور مرئية رأى العين ، ومحسوسة بأسلوب التجسيد الحركى واللونى ، ومدعومة بالموسيقى ، وله أن يبسطها زمنياً على دقائق طويلة من الصمت القادر على إتاحة المهلة اللازمة لعمل الخيال ، بل وتذوق اللغة نفسها إذا رأى أن وجود الكلمات نفسها سيضيف عامل تفاعل بين الشعر وتفسير المخرج له بلغة السينما .

٤-٢-٢ لغة الشعر والسينما

وقد رد أنصار الشعر المسرحى على ذلك قائلين إن الصورة السينمائية ستكون محدودة بخيال كاتب السيناريو ، وسوف تخضع دائماً للمفهوم الراهن للعمل الشعرى المسرحى ، بحيث تكون الصورة السينمائية تعبيراً عن تفسير شخص آخر هو المخرج ، وقد تبتعد عن روح النص الأصلى ، بل قد يكون لكل عصر مفهومه عن العمل الشعرى ، بحيث تتعدد المفاهيم أو بحيث يغلب مفهوم معين على تفسير النص إلى الحد الذى يلونه بلون خاص قد يكون غريباً عنه . وكان رد أنصار السينما هو أن ذلك محتوم حتى فى المسرح ، فإن إلقاء الممثل هو الذى يحدد فى كل مرة مفهوم الكلمات ، والنقاد يختلفون فى تفسيراتهم لنصوص الشعر المسرحى الكلاسيكية ، وفى إخراج النصوص المعاصرة ، وما

يصدق على القارىء والناقد يصدق على المخـرج والمستمع أو المشاهد ، وقالوا إن السينمـا أقدر على نقل الصور السمـعية مثلاً فى الأبيـات التالية بمحاكاة أصوات الريح والحيوان :

عندما عدنا غداة الروع ونجتاز الفلاة

وهبطنا بطن وادٍ ليس ندرى منتهاه

هبت الريح سموماً عاصفة

تملأ الجو فحيحاً وعواءً وزئيراً

وغدا العِثْيَرُ فى الجو سحابات سوادٍ تحجب الشمسَ

كأن الكون تاه

غامت الأبصار وأبيضت من الخوف الشفاه[1]

وكان الرد الذى أراه مفحماً هو أن تحويل الشعر المسرحى إلى شعر سينمائى لا يغنى عن وجود الشعـر أصلاً ، فدرجات الخوف التى ينقلها التدرج من الفـحيح إلى العـواء ثم إلى الزئير لن ينقله صـوت الريح فى السينما مـهما بلغت دقة المخـرج ، ولن يستطيع مخرجٌ مهـما بلغت قوة خياله الـبصرى أن ينقل قوة الحـروف الحلقية (العين والغـين) فى البيت الأول، ولا حـروف العلة المـديدة فى القـافيـة، ولا الجناس فى البـيت الثـانى، وإذا نجح فى إخـراج صورة سُحـابات السـواد ، التى تحـجب الشمس ، فكيف ينقل الإحساس بالتية الذى نقله الشاعر من الإنسان إلى

---

(١) من مسرحية جاسوس فى قصر السـلطان .

الكون ، وإذا نجح فى نقل صورة الأبصار الغائمة فكيف ينقل صورة الشفاه التى غاض لونها فابيضت هلعاً !؟ أى إن جمال الصورة الشعرية لا يرجع إلى المنظر الخارجى بل إلى التكثيف الذى يتميز به الشعر وقد يحتاج المستمع كما يقول السينمائيون إلى وقت لتذوقه ولكن جمال الصورة قد لا يحتاج إلى بسط أو تبسيط ، بل قد يرجع إلى الضغط وما يسمى فى النقد الحديث بالأثر التراكمى . وأخيراً فإن كل ما يقوله أنصار السينما مردود عليه بأن هناك نصاً شعرياً كتبه الشاعر أولاً ، ولولاه ما أمكن للغة الشعر السينمائية أن تبدع ما تبدعه اليوم .

٤-٣ التاريخ بين الشعر والسينما

والواضح أن الالتزام بالمادة التاريخية هو الذى دفع السينمائيين إلى هجر المسرح الشعرى والإنسياق وراء الرواية التاريخية ، ولذلك فأنا أتصور أن يستعين الشاعر المسرحى المعاصر بالسينما فى ابداعه بدلاً من معاداتها ، فمثلما لجأ المسرح إلى مصادقة التليفزيون بأن عقد معه اتفاقاً غير مكتوب ينص على تخصص كل منهما فى فرع من فروع الدراما ، فالتليفزيون يحاكى السينما فى تقديم الحركة وسرعة الانتقال والتركيز على ملامح الوجه والدخول إلى الأماكن التى لا تستطيع النفاذ إليها إلا آلة التصوير ، والمسرح يركز على التفاعل الحى مع الجمهور وتقديم العروض الكبيرة (الموسيقية والغنائية والاستعراضية) التى لا تستطيع آلة التصوير أن تعطيها حقها ، والتى لابد لها من الوجود المادى للمتفرج

الذى ينقّل بصره بين أجزائها يميناً وشـمالاً ، ويستمع إلى الأصوات من مكبرات الصوت المجسدة والمبثوثة فى شتى قاعات المسرح ، أقول مثلما فعل المـسرح ذلك مع التليفزيون ، يسـتطيع الشعر المسـرحى أن يفعل الشىء نفـسه مع السـينما بل والتليـفزيون ، ويجب أن يفـعل ذلك عن طريق إحيـاء الكلمة - إحـياء الشعـر المكثف الموزون المـقفى فى إطار سينمائى أو تليفزيونى وليس عن طريق تحـويله إلى صور متحركة ، أى إن تقديم الشـعر المسـرحى على الشاشة الكبـيرة أو الصغـيرة يجب أن يستـمر نقلاً عن العرض المـسرحى الناطق بالشعـر لا الناطق بالصورة ، ولماذا لا نتعلم من أمير إلقاء الشعر الإنجليزى اللورد أوليفييه الذى رفض تصوير مسرحية عطيل للسينما إلا من إخراجه المـسرحى لها ، إذ قدمها على المسرح ولم يحذف من شعرها شيئاً يُذكر ، ودرس إلقاء أبياتها أحد عشر عامـاً ثم قدمها كاملة (أو شبة كاملـة) على المسرح ، وعندها سمح لآلات التصوير أن تدور فسمعنا فى قاعة العرض السينمائى كل كلمة كتبها شاعر الإنجليزية الأكبر ، وكان أمير الإلقاء يتمهل حين يستدعى الموقف تمهلاً ، ويسـرع وينفعل حين يتطلب الشـعر المسرحى سـرعةِ الإيقاع ، وربما لو فعلنا ذلك بإحدى روائع مسرحنـا الشعرى الكلاسيكى لتصالحنا مع السينما ومع التليفزيون جميـعاً. ولربما نجحنا بذلك فى تربية الجيل الجديد عـلى تذوق الشعر من حـيث هو شعـر لا من حيث كـونه صوراً مرئية وموسيقى مسموعـة ، فنحن نريد له أن يشعر ، كما يشعر الإنجليز

الذين يجرى المسرح فى عروقهم مجرى الدم ، بمعنى الإيقاع الشعرى ومعنى البحور العربية ، فالعربية أغنى لغات الأرض الحية ببحورها الشعرية ، وإذا كان الشعر الأوروبى يعتمد على المقاطع فى تحديد النبر وطول البيت ، فنحن نتمتع بحساسية مرهفة لا نقيس فيها البحر بالعدد ولا بالنبر ، بل بفطرة الأذن السليمة التى أتت لنا بتنويعات لا حصر لها على البحور ، والشعر المسرحى هو دون شك الفن العربى الذى يستطيع الشاعر فيه أن ينتقل من بحر إلى بحر وفقاً لما تمليه اللحظة النفسية فى الموقف الدرامى ، ولقد واجهت هذه الظاهرة عندما ترجمت شعر شيكسبير إلى شعر عربى فوجدت أن ما يراه الناس «صعوبة» قد أثبت فى الممارسة أنه تيسير لا يتوافر فى اللغات الأخرى ، فحينما انتقل شيكسبير من إيقاع راقص فى ختام مسرحية حلم ليلة صيف[1] رأيته قريباً من الخبب ، إلى إيقاع أقرب فى سمعى إلى الرجز ، لم أتردد فى تغيير البحر أى من :

Now until the break of day
Through this palace each fairy stray

إلى :

Trip away, trip away, make no stay
Meet me all at break of day

---

(١) من مسرحية حلم ليلة صيف ، ترجمة محمد عنانى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .

أو من :

هيا الآن وحتى الفجر

نرقص فى أبهاء القصر

إلى :

هيا بنا ، هيا بنا ، ولنتفرق يا جمعنا !

عند الفجر فقابلننا !

ولنلاحظ أيضاً تغيير القافية ، فهو من تيسيرات المسرح الشعرى الخاصة !

٥- مستقبل الشعر المسرحى

وهكذا ننتقل إلى مستقبل الشعر المسرحى الذى لا أراه مظلماً ولا كئيباً ، على نحوِ ما يقول المتشائمون ، فالعوامل التى أدت إلى انحساره تقابلها عوامل أخرى تبشر بازدهاره ، وإن كانت العوامل الأخيرة تتطلب مضاعفة الجهد للتغلب على عوامل الانحسار . وأول ما ينبغى أن نعيه فى هذا الصدد هو أن العالم قد تغير كثيراً ، وأنه يتغير باستمرار وبسرعة ، وسوف أُجْمل ما أراه خاصاً بمستقبل الشعر المسرحى .

٥-١ التعددية والدينامية

الشعر المســرحى يقوم على أسس التعددية pluralism والحركة أو الدينامية dynamism وهى من أسس التغـير فى عالم اليـوم ، فلم يعد الفنان أسير وجـهة نظر واحدة ، أو ما يسمى بالمـوقف الواحد الثابت ، بل هو حتى فى الشعر الغنائى الذى يتكلم فيـه الشاعر بلسانه وحده يجد أنه كثـيراً ما يتكلم بألسنة غيـره ويحاكى أصواتهم ، وتطور الشـعر على امـتداد القـرن العشـرين هو تطور دائب من الصـوت المـفرد إلى تعـدد الأصوات polyphony ، والشاعر الحـديث فى الوطن العربى كثـيراً ما يرتدى أقنعة كأنمـا يمثل غيره personae وإيضاح ذلك يسـير بالرجوع إلى التمييز الذى وضعه ت. س. إليوت بين أصوات الشعر الثلاثة ، أما الصوت الأول فهو الشعر الغنائى الذى يتحـدث فيه الشاعر بصوته المفرد ، وأما الصوت الثانى فهو الشعر الذى يتحدث فيه الشاعر بصوت غيره ، وأما الصـوت الثالث فهـو الذى يتحدث فيـه الشاعر بعـدة أصوات وهو الشعر الدرامى أو المسرحى . وما أقـوله إذن هو أن حركة الشعر العربى قد اتجهت ، شـأنه فى ذلك شأن الشعر العـالمى ، إلى تعدد الأصوات وأصبحت كثرة وجهات النظر من السمات المعتادة فى القصيدة حتى التى تتسم بمـا يسمى بالوحـدة البنائية القائمـة على الوحدة الشـعورية ، ومن مظاهر ذلك اتجاه معظم المـعاصرين إلى كتابة القصـيدة الطويلة ، سواء كانت عمودية أو مرسلة (مما يطلق عليـه شعر التفعيلة) فالطول دليل على

إحساس الشاعر الحديث بمبادىء المعمار architectonics (وفق تعريف ماثيو أرنولد (Matthew Arnold بل أحياناً مـا تقوم القصيدة القـصيرة على المفارقة paradox وهى أبسط صور التـعدد فى النظرة أو فى الفكرة multiplicity حتى فى إطار الـوحدة المشـار إليها ، فـالشاعـر الحديث ينسج خيوطه الفنيـة أو ثيماته themes التى قـد تكون صوراً وقـد تكون أفكاراً وقد تكون إيقـاعات شعـرية نسجا يقـترب به من البناء الدرامى ، حتى أصبح تعـدد الأصوات مجالاً للدراسـات الأكاديمية المـقارنة ، كان أحدثها دراسـة تصارع الأصوات فى شعر مـحمود درويش ودنيس بروتس Brutus مع أن شعرهمـا لا ينتمى وفقاً للتـصنيفات الشكليـة إلى الشعر المسرحى بل إلى الشعر الغنائى، ولنسـتدرك بإضافة معنى جديد للظاهرة ، وهو المعنى الذى يضـرب بجذوره فى التراث الشعـرى العربى ، وإن كنا لم نلتـفت إليه كـثيراً ، وأقـصد به مـعنى البعـد الزمنى الذى يربط الشاعر الحديث بعصره وبالماضى فى آن واحد ، فنهج البردة قصيدة ذات زمنين ، والمعارضة المقصودة تـرمى إلى تأكيد هذه الازدواجية ، كما أن تعدد الأغراض فى القصيدة العـربية قد يكون إشارة إلى تعدد الأصوات ، وقد يفعل الشـاعر ذلك عامداً عن طريق التضـمين وقد يفعله غيـر عامد حيـن يوحى عن طريق الأصداء اللفظيـة verbal echoes بالبعد الزمنى الذى يربطه بزمن آخر بخلاف العصر الذى يعـيش فيه ، وخلاصة القول إن المحدثين اكتشفوا فن البناء الذى يستفيد من الدينامية فى التعددية التى

هى من أهم مقومات الشعر الدرامى أو المسرحى ، وأصبحت قصائدهم الطويلة ومن أشهرها «سلسلة المقطوعات» كالرباعيات أو المقطعات التى تشكل قصيدة واحدة مثل قصيدة بلقيس لنزار قبانى ، التى نسجها على منوال قصيدة الرثاء الكبرى التى كتبها لورد تنيسون Tennyson فى القرن التاسع عشر In Memoriam ، وغيرها كثير مما يؤكد التعددية وتعدد الأصوات الذى يربط نزعة الشعراء المحدثين بالشعر المسرحى .

٥-٢ تمازج الانواع الادبية

والعامل الثانى والحاسم هو تمازج الأنواع الأدبية وتداخلها فى العالم الذى ضاق ذرعاً بالتقسيمات الشكلية التى كادت أن تصبح «رسمية» . فلقد تسرب الشعر إلى المسرح من بعض الأبواب القديمة (مثل الأناشيد والأغانى) وبعض الأبواب الجديدة مثل التركيب الشعرى للصور ، بمعنى الأبنية الفنية التى أصبحت بعض النصوص المحدثة تتميز بها محاكاة للأبنية الشعرية ، ومن اللافت للنظر أن تكون بعض هذه الأبنية - مثل الاستعارة الممتدة على مدى أبيات كثيرة متتابعة أو غير متتابعة - ذات جذور راسخة فى الملاحم القديمة عند اليونان والرومان ، وكانت الاستعارة المبسوطة أو المنبسطة أو المديدة extended metaphor عند شيكسبير تطويراً للتشبيه المبسوط عند هوميروس extended simile ، وكان تداخل الصور التى تشكل نمطاً متسقاً consistent pattern هو الأساس الذى رجع إليه المحدثون فى بناء ما يسمى بالقصيدة القصيرة ابنة

اللحظة الواحـدة ، والتى ترجمت أحـياناً بالنفـثة effusion ، وأصـبح
وجود العديد من هذه النفثـات يمثل دفقات شعورية أحيـاناً ما ينشأ بينها
توتر يشبـه التوتر الدرامى dramatic tension . وهكذا نرى فـى بعض
مسرحيات الكتاب الذين ارتضوا النثر وسيـلة أبنية تشبه النفثات وتستغرق
من القارىء أو المشاهـد وقتاً يماثل الوقت الذى يتطلبه استـيعاب الصور
الشعـرية ، كما أصبـحت التراكيب اللغـوية ، حتى المنثور المـغرق فى
نثريته منهـا (أى البعيد تمامـاً عن إيقاع النظم) تتميـز فى بعض الأحيان
بصـور من الـتـوتر الداخلى الراجع إلـى التـقـابل والتـضـاد بين فكر
الشخـصيات أو بين مـشاعرها ، فـبدأنا نقـرأ فى بعض كتاب المـوجة
الجديـدة - كما يسـميـهم جون راسل تايلور فى كـتابه الذى يحـمل هذا
العنوان **John Russell Taylor: The New Wave** - ما يدل على
وعى بمنهج الشـعـر فى البناء اللغـوى والحوارى ، وكـان من رواد هذا
الاتجاه توم ستوبارد Tom Stoppard الذى بنى شهـرته أولاً على وضع
أو تأليف نص يعارض فيـه مسرحية هاملـت لشيكسبير مـعارضة من يعى
بأن جوهر الشـعر فى المـسرحيـة لا يكمن فى النظم بقدر مـا يكمن فى
التقابلات المتوالية بين النفثات المـتعاقبة وهو مـسرحية **Rosencrantz and Guildenstern Are Dead** ، فالمـسـرحية الشيكسـبيرية
المذكورة تحاكى المـوسيقى فى منهجها الكنترابنطى (إذا اسـتعملنا الكلمة
التى عربها حـسين فوزى contrapuntal) إلى الحد الذى جـعل بعض
الدارسـين يرجع جـوهر الشعـر فيـها إلى هذا المنهج نفـسه ، فـالملك
كلوديوس Claudius يقول كـلامـاً يمثل نفثـة محددة تتـبعها نفـثة من

صدر هاملت ، وتتوالى هذه النفثات كأنها تنويعات على صورة مركزية طالت فأمعنت فى الطول ، أو كأن المسرحية كلها صور تتفاوت مظاهرها بين النفثات المتعاقبة .

٥-٢-١ التصوير والبناء الدرامى

ومثلما دخل الشعر إلى المسرح من باب بناء الصور ، دخلت الدراما إلى النثر القصصى من باب التصوير نفسه ، مما يدل على أن المساحة التى كانت تفصل بين النوعين الرئيسيين - وهما الشعر والنثر - قد ضاقت ، وأصبح من اليسير على القارىء أن يلمح الخيوط الشعرية التى ينسج الروائى منها روايته ، وأن يتابع تصارعها الدرامى وهو يتصاعد فى البناء إلى ذروة واحدة أو عدة ذُراً ، والأمثلة على ذلك عديدة من روايات المحدثين (القصير منها والطويل) وقد تحول الكثير منها إلى أعمال درامية لا تستند إلى الأحداث بقدر ما تستند إلى البناء الدرامى الذى يستمد روحه من روح الشعر ، وتبارى رجال المسرح فى الوطن العربى فى صياغة أعمال درامية تقوم على الصور المنبسطة ، وتباروا فى وضع المقابلات الأدائية على المسرح لتفاصيل هذه الصور وعناصرها المتشابكة ، من حركة وموسيقى وألوان وتشكيلات بصرية ، فقدم المسرح فى مصر مثلاً عدة عروض مسرحية مستقاة من روايات أو قصص قصيرة أو مسرحيات عربية أو عالمية ، تميزت جميعاً بالقصر ، حفاظاً على وحدة الصورة المركزية ، وكان الأداء التمثيلى فى كل منها ثانوياً بالقياس إلى المفهوم

الشعرى الذى يهب العمل روحه الدرامية ، والأمثلة على ذلك حاضرة ، وتؤكد الخط الذى لابد أن يستمر فى القرن القادم .

٥-٢-٢ الأنواع الأدبية الجديدة

ولا أدل على التداخل بين الأنواع الأدبية من بروز أنواع جديدة علينا فى العربية ، مهما تكن جذورها راسخة فى تراثنا ، ومن بينها نوع المونولوج المسرحى soliloquy الذى ولّد ما يسمى بالمونودراما ، وهى أصلاً نوع شعرى خالص ، جذوره الأولى تضرب فى أعمال التاريخ ، مثل المونولوج الداخلى ، أى التفكير والإحساس اللذان يدوران داخل النفس ثم يصعدان من خلال الصراع إلى ذروة ، ، ومثل المونولوج الدرامى dramatic monologue الذى أشاعه براوننج فى انجلترا في القرن التاسع عشر ، وسبقت الإشارة إليه باسم المناجاة الدرامية ، وهو قصيدة تتكون من كلمات حوار يوجهه شخص واحد إلى مستمع لا يتكلم ، بل يفترض وجوده وحسب ، فهى قصيدة حوارية حذف شريك الحوار فيها أو اقتصر وجوده على ما نلمحه فى المونولوج من ردود على تساؤلاته أو تفاعل مع أفكاره ، ونقول إن هذه من الجذور التى ولدت المونودراما النثرية ، ففيها شخص واحد يعرض حالة تتطور دون حوار إلا مع ذاته ، وفى جوهرها أيضاً تكمن الصورة الشعرية الأساسية التى تهب العمل تماسكه ، وعادة ما تكون من قبيل «المفارقة» paradox لأن التفارق هنا يمثل وسيلة الكاتب لإبراز الصراع الذى يتطور حتى

يصل إلى الذورة ، ويندر أن تنجح مونودراما دون مفارقة ، وهى ترسم خطًا يمتد بلا شك نحو المستقبل .

٥-٢-٣ قصيدة النثر

كما شاعت قصيدة النثر التى لا تمثل ثورة على النظم الكلاسيكى أو اعتراضاً على الانحباس فى تفاعيل الشعر التقليدية بقدر ما تمثل رغبة الشباب فى التأكيد بأن الشعر غير النظم ، أى التأكيد بأن جوهر الشعر لا يكمن فى الإيقاع الرتيب ، ومن ثم فهم يستطيعون - فى ظنهم - إذا تحرروا من الشكل السمعى المنتظم أن يبرزوا ما يمثل لهم خبرات خاصة جديرة بالإبداع الأدبى ، لعوامل أساسية فيها لا تتصل بالنظم . ومعنى ذلك ، كما ذكر أحدهم أن الشعر المسرحى يمكن أن يُكتب ؟ نثراً فى المستقبل ، وأن منهج الشعر المنظوم لابد أن ينحصر فى إنتاج السلف ، بحيث يصبح أسلوباً واحداً من بين عدة أساليب ، ومن ثم فقد دخل هؤلاء أو دخل بعضهم إلى ساحة الشعر المسرحى من باب شكلى محصن ، على الرغم من زعمهم أنهم يحاربون القيود الشكلية ، فالإصرار على أن بعض النثر شعر قول قديم ، وهى دعوى شكلية ، لأن العبرة فى الحكم على الشعر كانت دائماً وما تزال تستند إلى معايير فنية تتجاوز النظم ، بل وتستند كما قلنا فى المقدمة إلى الرؤية ، وكان الأجدر بهؤلاء الشباب ألا يؤكدوا نثرية شعرهم بل أن ينشدوا معياراً آخر

أو معايير أخرى ، وإن كان القــدماء - والحق يقال - لم يغفلوا أياً منها . ولذلك فإن مــستقــبل شعر الـنثر فى المســرح يتطلب النظر فى بعض القضايا الشكلية .

٣-٥ النظام والفوضى

وتدور هذه القضايا الشكلـية فى فلك فكرة أساسية تتــخطى التحديد الدقـيق للأنواع الأدبيــة المــفردة وتـنصب على مـعنى النظام order أو الانتظام regularity فى الفن . فالقول بأن الفن يقــدم صورة منتظمة ordered لعالم هو بطبــيعته غــير منتظم disordered قول قــديم ، وعليه قامت معظم النـظريات التى صاحبت نشوء النقد وتــطوره . فكان القدماء يقولون إن الشاعــر يختار من الواقع عناصر بــعينها ويعيد تشكـيلها حتى تتخذ صورة تعين عين القارىء على إدراك أنساق patterns لم يكن يراها ، وإن هذه الأنساق قد تكون منتظمة إلى الحد الذى يرقى بها إلى مستوى النُظُم systems ، وإن اتساق هذه الأنــساق consistency أو عدم اتساقها فى العــمل الشعــرى يتــوقف على الرؤية الشــعرية لكل شــاعر ، وكــان يقــصدون بالشــاعــر كل من يكتب الأدب ، بل كل من يمــارس الفن ، فالفن كان يتخذ مثله الأعلى فى الشعر ، وهكذا فإن الرؤية الشعرية كانت تعتبر العامل الذى يتــحكم فى اتساق الأنساق أو تنافرها ، وأن النظم فى الشعر ليس سوى وســيلة سمعية لتحــديد نسق من الأنساق ، وهو وسيلة

ظاهرة تتحول فى يد الشاعر المبدع إلى نظام داخلى قد يواكب النسق المسموع وقد لا يواكبه ، وأما النظام الداخلى فهو يتصل بتركيب الأفكار والمشاعر وبنائها ، بحيث تكون الصورة العامة للعمل جامعة لعدة أنساق تشكل بدورها فى النهاية نسق العمل المفرد الخاص به .

٥-٣-١ النسق والنمط

ومن ثم اتجه النقاد إلى اعتبار المسرحية الشعرية نسقاً عاماً تتصارع فيه القوى التى يمثل كل منها نمطاً خاصاً type أو نموذجاً أو رمزاً لشىء ما فى العالم ، وصولاً إلى لحظة اكتمال النسق العام أى لحظة بلورة النظام الذى تراه بصيرة الشاعر فى الواقع غير المنظّم . وفى سبيل ذلك يبذل الشاعر المسرحى جهده لاستبعاد ما يفسد صورة ذلك النظام ، ويقيم وشائج داخلية قد لا تكون واضحة للقارىء أو المستمع المتعجل بين شتى العناصر التى اختارها (ومبدأ الاختيار مهما) حتى يصل بالصورة النهائية إلى نظام يرضى شوق القارىء أو المستمع إلى إدراك ما يحس فطرياً بأنه سر حياة الكون ألا وهو التوافق والتناغم والاتساق ، سواء كان ذلك فى التراجيديا حيث يدفع البطل ثمن خطئه بالموت ، أو فى الكوميديا حيث يحل الفرح بعودة المياه إلى مجاريها بالتصالح ، أو يشرق أمل جديد بتحقيق لقاء المحبين وتواصلهم بالزواج . أى أن النَّظْم فى الشعر المسرحى ، فى رأى هؤلاء ، لا يعدو كونه نسقاً صوتياً

من بين عـدة أنساق أخـرى ، وهذا هو الذى دفع بعض الـمحـدثين إلى الطعن فى النظم لا باعـتباره نسـقاً مـهماً ، فـهذا لا خـلاف عليه ، بل باعتباره النسق الأوحد المتاح للشاعـر فى المسرح الشعرى ، مما جعلهم يرسمون مستقبلاً يتضاءل فيه دور النظم فى الشعر المسرحى .

٥-٤ فلسفة النظام

وكان من وراء هذه القضـية الشكلية نظرة نقدية بدأت فى الستينيات وما لبثـت أن زودت النقاد بزاد جديد يعينهم فى إعـادة فحص دور النظم فى الشعـر ، وأعنى بها نظرية مـورس بيكام Morse Beckham [١] – عـالم النفس الذى أمد الـتفكيكيـين the deconstructivists ببعض الأسلحة التى حاربوا النقد الكلاسيكى بها ، وأهمها إنكار قول القدماء إن الفنان يسعى لإبداع بناء منتظم ، أو إن القارىء ينشد إدراك هذا النظام فى العمل . وقـد بنى بيكام نظريته على افـتراض أن الإنسان بـفطرته يعرف النظام ويستند إليه ، بل إن الإنـسان يدركه حـتى ولو كره ، فهو قائم فى جسمه ، وقائم من حوله فى الكون ، ومن ثم فإن الفنان الذى يقدم عملاً منتظمـاً أو يستند إلى الاتساق الكـامل داخلياً أو خارجـياً يخـاطب نزعة طبيعـية فى الإنسان فلا يستثـير القارىء أو المشاهد أو السـامع ولا يحثه على التفكيـر والانفعال ، أى أنه لا يضيف إضافـة معرفيـة أو شعورية

(1) Morse Beckham, **Man's Rage for Chaos**, London, 1967.

ومن ثم فإن إنتـاجه يمثل لوناً من المـحاكاة لإنساق الوجـود وأنماطه ، وأمـا الفنان الناجح فـى رأى بيكام فـهـو الذى لا يحـاكى هذه الأنسـاق والأنمـاط بل يكسرها ، لا لـكى يعيـد بناءها بل لكى يدفع القـارىء أو المشاهد أو الـسامع إلى إدراك وجود نزعة أخرى فى الإنـسان وهى نزعة الفوضى ، وهذه النزعة هى فى رأى بيكام العامل الإنسانى وراء كل إبداع حقيقى . فما معنى الفوضى ؟

٥-٤-١ معنى الفوضى

الفوضى فى رأى علماء النفس وبعض الفلاسفة المحدثين anarchy هى نزوع فطرى إلى الثورة على واقع الإنسان البدنى والطبيعى والنفسى ، وهى تمثـل محاولة لمـقارعـة الواقع وتغييـره ، وقد تتـخذ فى حـالاتها المتطرفـة صورة النزوع إلى التدميـر والإهلاك ، مما درجنا على تسمـيته بالشـر ، فالإنسان يحب الـلجاج والجدل بفـطرته ، وهو يتسـاءل دائما ويبـحث ويفتش وينـقب ويتشكك ، وهو لا يقـنع أبداً بما لديه أو مـا يمكن أن يكون لديه ، ولو لم يكن الإنسان كذلك ما عمرت الأرض وما أزينت ، ولما تحقق ما نسميه بالتـقدم ، وقد وصفه بعض أرباب مدرسة ما بعد الحداثة بأنه ميل طبيعى للعودة إلى الهيولى ، أو إلى حالة العماء chaos أى حالة الوجود الذى لم يتخذ شكلاً ما ، أو التحرر من الشكل ولو كـان فى ذلك نفى الذات المـتفـردة ، وهم يفـسرون بذلك صـورة

«الماء» ، فالماء ليس مادة خُلق منها الخلق فقط بل هو مثال المادة التى لا شكل لها فى ذاتها ومن ثم لا تستطيع أن تتخذ كيانات ذات ذوات متفردة ، كما يربطون بينها وبين سائر العناصر التى قيل إن الكون يتكون منها وهى (إلى جانب الماء) النار والهواء والتراب ، فكلها لا تتخذ أشكالاً بعينها ، وما الإنسان الذى خلق من طين إلا صورة مُشكَّلة ، أى أنه شكل ، وهو نظام ، فى داخله قلب يحن إلى العماء ، وعقل يحفزه أحياناً على العودة إلى العماء ! وهذا فى رأى بيكام هو ما يسعى إلى تصويره كل فنان .

٥-٤-٢ النظم والألفة

والشعراء الذين يكتبون الشعر نظماً يقبلون الواقع ويقرون بجمال النظام فى الوجود ، ولكنهم فى رأى بعض المحدثين لا يغيّرون شيئاً ، ولا يزيدون عن البستانى الذى يهذب ويشذب حتى يزيد من جمال حديقته ، أما الذين يثورون على النظم ويكتبون الشعر نثراً فهم فى رأى بعض هؤلاء المحدثين الشعراء الحقيقيون الذين يغيرون من الأنساق والأنماط ويقومون بما يسمى فى النقد الحديث بنزع الألفة defamiliarization بين القارىء والعالم الخارجى ، وهو المبدأ الذى نادى به الرومانسيون الإنجليز وردزورث وشلى قبل قرابة قرنين .

٥-٤-٣ نزع الألفة

ونزع الألفة من أساليب الحداثة ، وهو من أساليب ما بعد الحداثة ، وكلاهما من الإتجاهات التى لابد أن تغير من مسار الشعر المسرحى فى القرن المقبل . أما لدى الحداثيين فإن نزع الألفة يعنى تقديم الواقع فى صورة أو فى صور غير مألوفة حتى تنكسر أنساق الرؤية وأنماطها لدى القارىء ، وأما لدى ما بعد الحداثيين فإن الواقع نفسه أصبح غير متسق ولا منسق ، ومن التزييف تقديمه فى صور تتحلى بأى لون من ألوان النظام . وإزاء دلالة هاتين المدرستين لمستقبل الشعر المسرحى لابد من الحديث عن دلالة كل منهما للمسرح الشعرى على حدة .

٦- الحداثة وما بعدها

إذا كان المستقبل سيحمل لنا تياراً آخر يمثل امتداداً مهما يكن لونه الخاص لتيار الحداثية وما بعد الحداثية - وأنا استخدم المصدر الصناعى هنا عامداً للتمييز بين الحداثة modernity التى قد يقتصر معناها على الدلالة الزمنية وبين الحداثية modernism التى تمثل الاتجاه الذى بدأ منذ أواخر القرن الماضى فى الفنون التشكيلية ثم امتد إلى الأدب ومن بعده إلى الموسيقى - أقول إن كان المستقبل سوف يحمل لنا مثل هذا الامتداد ، فإن ذلك سوف يكون فى صالح الشعر المسرحى ، وهذه هى القضية التى اعتزم التدليل على صحتها .

٦-١ معنى الحداثة

الحداثية كما ذكرت اتجاه معارض للواقعية بصفة عامة ، والمدارس التى نشأت فى كنفه مثل التصويرية والتكعيبية والانطباعية والدادية والسريالية وما إليها تقوم جميعاً على ما سبق أن أشرت إليه بتعبير «النزوع إلى مناهضة الواقعية» أى النزوع إلى التحرر من معطيات الحواس واستلهام كوامن النفس حيث تتحول تلك المعطيات إلى صور غريبة أو غير مألوفة ، ولكن ذلك كله يفترض علاقة ثابتة قائمة بين الحواس والعالم الخارجى ، وهى العلاقة التى تحددها الكلمات أى التى تتخذ من اللغة وسيلة لتأكيد الوجود فى عالم محسوس يضم الرائى والمرئى والسامع والمسموع ، فالرسام الذى يحيل صورة شجرة إلى ألوان مجردة أو إلى مكعبات أو أشكال ذات زوايا يفترض معرفة الرائى بوجود الشجيرات ذات الخطوط المحددة والأشكال الملتوية والألوان المتداخلة ، ومن ثم فهو يحيل عين الرائى إلى واقعين فى وقت واحد ، الواقع الذهنى الذى يتضمن نمط الشجرة أو مثالها كما يقول علماء دلالة الألفاظ (type أو token) والواقع المرئى الذى يجسده على اللوحة . والشاعر المسرحى الذى يجعل بواب المسكن يقول للضيف الذى جاء يطلب مقابلة عالم يقيم فيه :

يا مرحباً لكنْ أتيت مبكراً

فالعالم النحرير ما اكتحلت

عيناه ليل الأمس بالوسن

يعرف خيـر المعرفة أن البواب فى الواقع لا يقـول ذلك ، ويفترض أن القـارىء سوف يرى واقـعاً آخـر - وهو واقع لغوى هنا - وقـد يرى الواقعين معـاً أو يترجم ما قيل إلى ما يمكن للبواب أن يـقوله فى الحياة الواقعية، ولذلك كان العقاد يدافع عن الكتابة بالفصحى فى كل الأحوال، قائلاً إن شيكسبير كان ينطق شخوصه بالشعر وبلغة لا يرتقى إليها إلا ذو الموهبة اللغوية ، وإن لم يكن ذلك صحيحاً فى كل الأحوال ، وما أريد أن أشير إليه بهذا النموذج هوأن الشعر فى المـسرح يعتبر (تعريفاً) كسراً للواقع أو خروجاً عنه ، وهو (تعريفاً أيضاً) مذهب حداثى بالمعنى الفنى الدقيق ، ومهمـا قلنا إن مستوى الشعر سوف يتفـاوت بين المتحدثين به فى المسـرحية الشعـرية تبعاً لمنطق «اللياقـة» أو اتفاق مستـوى اللغة مع مستوى فكر الشخصية ، فإننا ما دمنا قـبلنا الحوار الشعرى فقد قبلنا مبدأ الخـروج عن إطار الواقع إلى إطار الواقع الوهمى أو المـتخـيل hyper-reality [(١)] وهذا من مصطلحات مـا بعد الحداثة التى سنعود إليـها بعد قليل . بل إننا سنجـد فى الشعـر المسـرحى نماذج لمـدارس أخرى من مدارس الحداثة (أو الحداثية) مثل النقلات المفاجئة بين الأفكار والصور ، وهى التى تؤدى إلى اتخـاذ منطق الأحلام الذى يـبتعـد تمامـاً عن منطق الحياة الواقعية ، والذى توسل به صلاح عبد الصبور فى مسافر ليل ، أو

---

(١) انظر : Christopher Norris, **The Truth about Postmodernism**. London, 1992.

مثل الإغراق فى تصوير مظاهــر القبح وتضخيمــها مثل فعل الشاعر نفسه فى مسرحية ليلى والمجنون ، فـفى الأولى يقتــرب من السرياليــة وفى الثانية يقترب من التعبيرية ، وكــان نجاح المسرحية الأولى على المسرح (فى السبعينيات) وفشل الثانيــة (فى الثمانينيات) دليلاً على أننا ما زلنا لا نعرف الفروق الدقيقة بين المدارس الحــداثية ، وكان الجمهور الذى يتابع المسرحية الثانية يطالب الممثل الذى يلعب دور الشاعر بإعادة إلقاء شعره كأنما هو مطرب يستعيده الجمهور ويصفق له . وربما كنا ما نزال أسرى الواقعية فى هذه وتلك .

٦-٢ ما بعد الحداثة

أما مــا بعد الحداثــية فتــختلف فى أنها تفــتح الطريق أمام الشــاعر المســرحى لتقديم صــور من واقع تمزق فأصــبح تحويله إلى شعــر أيسر وأقرب منالاً ، فما بعد الحداثية مــذهب يحرر الشاعر من الرؤية الموحدة التى كانت حتى الآن عماد كل شعر صلب قادر على «الاستقلال» – وهذا مصطــلح مهم لشــاعر المــسرح لأنه مــن المــفــترض أنه ينشــيء عــالــماً مستقــلاً لا يحتاج إلى إحالة إلى واقع الدنيا من حوله ، فالشاعر الحداثى الذى يســتطيع أن يقدم الواقع الوهمى جــنباً إلى جنب مع الواقع الفــعلى يرى أنه ملتزم بالحفاظ على الصــدق المعيارى normative truth ومعناه الاطمئنان إلى وجود المعــايير العرفية عند الجمــهور ، سواء كانت أفكاراً

أو مشـاعر ثابتة أو تـقاليد راسـخة ، وهو يتخـذ منها إطاراً لبناء واقـعه الوهمى ، فـهو لا يصبـح وهمياً إلا بالإحـالة إلى الواقع الصـادق ، أما الشاعر «بعـد الحداثى» فليس لديه مرجع معيـارى ، وأنصع نموذج عليه فى الشعر الغنائى هو عزرا باوند على الرغم من أنه يصنّف بين المحدثين الأوائل ، فأناشيده Cantos لا تقدم إلا واقعاً وهمياً كاملاً ، عناصره من الصـور والأفكار المـتناثرة فـى واقـع مـشتت ، وهـو بذلك أول شاعـر يتخطى الحداثية ، بل ويسبق كتاب الرواية التى كانت وما تزال حتى الآن المجال الأول لما بعد الحداثية .

٦-٢-١ الشخصية على ضوء ما بعد الحداثة

عندما تبلور فكر مـا بعد الحداثة فى الثـمانينيات ، كمـا يقول هانز بيرتنز Hans Bertens فى كتابه عن «فكرة مـا بعد الحداثة» (١٩٩٥)[١] كان التركيـز منصباً على «أشكال التحوّل التى وصل إليـها العالم» أو قل على المناهج الفكرية التى تكمن وراء التـغيرات والتحولات الـتى شهدها العالم منذ انتهاء الحرب العالميـة الثانية ، وكان من بينها - على نحو ما ألمحنـا آنفاً - نشدان التـحرر من النظام ، وهو المـذهب الذى وضع له بيكام أسـساً بيولوجية ، ووضع له آخـرون أسساً فلسفيـة ، ومن أهمهم

---

(1) Hans Bertens, **The idea of the postmodern,** London (Routledge), 1995.

فردريك جيمسون Fredric Jameson (الذى يخصص له بيرتنز فصلاً كاملاً) وتلتقى المداخل العلمية والفلسفية عند إعادة تعريف ما درج علماء النفس على تسميته بالشخصية personality وما درج النقاد على تسميته بكلمة أجنبية أخرى ما زلنا نترجمها باللفظة العربية نفسها وهى character ولن يتسع المجال هنا لتحليل كل منهما بل سنكتفى بالتميز بينهما فى نطاق موضوعنا وهو الشعر المسرحى ، فالأولى هى جماع الصفات النفسية التى توفر للفرد تفرده ، ونحن نتعرف عليها من طرائق السلوك والانفعال والتفكير لدى الفرد جميعاً ، وأما الثانية فهى الصفات المختارة منها لتمثيل الفرد فى العمل الأدبى ، وخصوصاً فى الرواية والدراما ، وهناك اسم جامع يشمل هذه وتلك نطلق عليه تعبير الذات subject فى مقابل كل ما هو خارج الإنسان ويسمى الموضوع أو الشىء object . ويقول علماء الاجتماع إن الذات هى مناطق بحث الهُوِيَّة identity (المصدر الصناعى من «هو» و«هى» الذى أتى به ابن خلدون فى المقدمة) . ونحن فى حاجة إلى هذه المصطلحات جميعاً لتساعدنا فى التقسيم والتبويب taxonomy والتصنيف classification ولذلك اعترض بعض العلماء على استعمال عالم النفس الشهير يونج Jung لتعبير الشخصية المستخدم فى النقد الأدبى لإطلاقه على أنماط الشخصيات أى types of characters التى حددها واستحدث لها بعض المصطلحات الجديدة مثل الشخصية الانطوائية introvert وعكسها

هارولد بلوم Bloom داعية التكتيكية الأعظم أن خرج علينا فى عام (١٩٩٨) بكتاب عنوانه شيكسبير وابتداع الخصيصة الإنسانية **Shakespeare: The Invention of the Human** يقول فيه إن تغيير الشاعر للغته وفقاً لما تتصور أنه يتفق مع كل إنسان لا يتجاوز ما يمكن تسميته بحيل الصنعة tricks of the trade فالذات التى يفترضها الشاعر فى الشخصية متوهمة ، لأن معظم مكوناتها (أو حتى مقوماتها) مشتركة مع غيرها من الذوات ، وهو يضرب نماذج لا حصر لها من مسرحيات شيكسبير غير المألوفة لنا -قراء العربية- للتدليل على جواز نقل كلام شخصية إلى شخصية أخرى ، وهو بهذا يعارض كل من أثبت أن الشخصيات الرئيسية فى مسرحيات شيكسبير المعروفة تتميز بأساليب تقترن بها ، ولكن كلام بلوم ينطبق انطباقاً أصدق على فن الرواية ، فالشعر فن خاص ، وإن كانت الأسس الشعرية the poetics التى تحكم الفنون اللغوية واحدة ، ولا أظن الشاعر العربى القديم كان من دعاة ما بعد الحداثة حين أنطق شخصياته بكلام يصعب تصور نطقها به ، ولكن المبدأ واحد ، فعزرا باوند يتكلم بأكثر من لسان فى شعره ، وكذلك أقرب المحدثين من شعراء الإنجليز وهو فيليب لاركن Larkin الذى اصطنع أسلوباً سهلاً فى ظاهره حتى يوحى للقارىء أنه يتحدث بلسان شخص عادى ، أو أنه لا يعبر عن ذاته ، وهو فى الواقع يعيد تشكيل تلك الذات فى كل لحظة ، مثلما فعل مالكوم برادبرى Bradbury فى رواياته .

وما بعد الحداثية تفتح مـجالات أوسع ، من ثم ، للشعر المسرحى لأنها تتيح له أن يـحاكى الرواية من حيث الانفصال عن الـواقع الحياتى الملموس وتشكيل رؤى خـاصة مستمدة مـن شذرات الواقع لا من نظمه ومنطقـة العـقلانى ، والغـريب ألا يلتـفت النقـاد إلى هذا الجـانب من جوانب الفكر النقدى والفلسفى رغم وجود نماذج سباقة فى الشعر العربى له ، أهمهـا نموذج أدونيس الذى أندفع فى تطوره - سواء كان مـتأثراً أم غير متأثر بشعر الغرب - حتى قدم ما يمكن اعتباره أسلوب الشعر الجديد الذى قد يجد له مكاناً على مسرح المستقبل .

٦-٣ المستقبل والجمهور

ولكن مشكلة المستـقبل ستظل مرتبطة بالجمهور . فـمن اليسير أن نتصور تذوق الجمـهور للشعر المسرحى الحداثى ، فالجـمهور العربى لم يعد يأنف من تزامن الواقعين المشار إليهما ، وأصبح بعض القراء يألفون مثل ذلك التـزامن والتمـازج ، ولكنه لم يقبل مـا بعد الحـداثية إلا من خلال تطور الحرفـة المسرحية نفـسها . ورجال المسرح مـشغولون الآن بأساليب العـرض القادرة على تقـديم نصوص شعـرية «بعد حـداثية» لا يعتمدون فيها على «الألفة» بل على كسر جميع حواجز الألفة ، على نحو ما حدث حين قدمت نماذج مـسرح العبث فى مصر . والمشكلة فى رأيى ستظل قائمة فى استعدادنا للشطحات فى استعمال اللغة العربية .

البحث العلمى ، فالسعيد بدوى يحدد للغة العربية فى مصر خمسة مستويات أولها هو العربية التراثية وثانيها هو الفصحى المعاصرة وثالثها عامية المثقفين ورابعها عامية متوسطى التعليم وخامسها عامية الأميين ممن نشير إليهم عادة بالطبقات الشعبية ، وهو يدلل على كل مستوى تدليلاً علمياً صُلْباً يمكننا من تحديد المستويات المتوقعة فى الشعر المسرحى القادر على الوفاء بحاجات ممارسى هذا الفن من كُتّاب وقراء وممثلين وجمهور ، وأنا أقول ممارسى هذا الفن لأدرج القارىء والممثل والمتفرج فيما يسمى بالعملية المسرحية ، فلا يجدى أن نكتب شعراً مسرحياً لا يقدم على المسرح ، وأتصور أن إدراكنا لهذه المستويات قادر على توجيه دفة السفينة فى الإتجاه الصحيح ، ونون الجمع فى «إدراكنا» متعددة ، فنحن العرب جميعاً شركاء فى مسؤولية انطلاق هذا الفن اللغوى الجميل نحو آفاق أرحب ، بمعنى عدم اعتبار نموذج شوقى أو أباظة مثلاً أعلى ، بل وعدم اعتبار أى نموذج للشعر المسرحى اللاحق عليها معياراً قياسياً ، فالشاعر العربى فى حاجة إلى ارتياد مناطق جديدة فى عالم التجربة اللغوية المسرحية ، فإذا كتب الكوميديا شعراً وكان يدرك الأبعاد اللغوية التى تفرضها تلك التجربة ، لم يشعر بالحرج إذا تنقل فى حرية بين المستويات الخمسة المشار إليها ، وإذا مزج الكوميديا بالتراجيديا عرف أين وكيف يغير من مستوى اللغة المستعملة فى كل موقع من مواقع النص المسرحى ، وإذا شاء أن يلتزم بالمنهج الكلاسيكى فيقتصر على مستوى

اللغة التراثيــة ومستوى الفصــحى المعاصرة لم يغفل عن الجــمهور الذى يخاطبه ولا عن الممثلين الذين سوف ينطقون كلماته الموزونة ، وإذا شاء أن يعالج موضوعاً معاصراً فلا جُناح عليه إن هو مزج الفصحى المعاصرة ببعض تعابير العاميــة فى بعض المستويات التى تحقق له النجاح ، ومن دواعى تفاؤلى فى هذا المــجال أن أرى ذلك التقــارب غير المســبوق بين عامية المثقفين فى شتى البلدان العربية ، وربما كانت هذه إحدى حسنات أجهزة الإعلام الجماهيرية التى ساعـدت على المزج المحمود بين العامية الشائعــة فى بلدان المشرق العــربى ، وقد استــغل دريد لحام ذلك فيــما أبدعه من مسرح ومن سينما ومن تليفزيون .

٦-٧ آمال لو تتحقق

المستقبل مجهول ، ولكننا نســتقرىء ملامحه من ظواهر الحاضر ، وقد تدفعنا بعض ظواهر الحــاضر إلى التشاؤم خصوصــاً حين نتأمل غزو اللغات الأجنبــية الحديثــة التى أصبحت تنافس لغــتنا القومية فى أجــهزة الإعلام بل وفــى التعليم ، وحــين نذكر كــيف نهلنا من مناهل العــربية الجزلة فى صبانا بعد أن ذقنا حلاوتها فى طفولتنا ، وحين نقارن مستوى علم شباب اليوم بها بمستوى ما تعلمناه ودرجنا عليه ، ولكن ذلك يجب ألا يصــرفنا عن إدراك حقــيقــة جليــة ساطعــة ، وهى أن إدخال دراســة المســرح الشعرى فى المدارس دراســة عملية ، أى تشــجيع الطلاب على تقديم عيــون المسرح الشعرى العــربى على المسارح المدرسيــة ، وإقامة

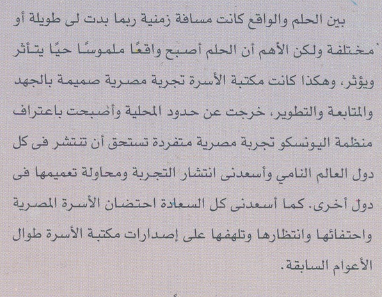
الموضـــــوع	الصفحة
٢-٥ المسرح النثرى	٢٤
٢-٥-١ لغة الإنسان العادى	٢٦
٢-٥-١-١ اللياقة	٢٧
٢-٥-٢ بين الشعر والنثر	٢٨
٣- أسباب انحسار الشعر المسرحى العربى	٣٠
٣-١ حركة الإحياء والشعر المسرحى	٣٠
٣-٢ الشعر المسرحى بالعامية	٣٢
٣-٢-١ شعر العامية	٣٣
٣-٣ الفصحى المعاصرة	٣٣
٣-٤ اللغة والشاعر	٣٥
٣-٥ الفصحى والممثلون	٣٦
٤- مادة الشعر المسرحى	٣٧
٤-١ الخروج على الكلاسيكية	٣٨
٤-٢ التاريخ والرواية	٤٠
٤-٢-١ اللغة والسينما	٤١
٤-٢-٢ لغة الشعر والسينما	٤٢
٤-٣ التاريخ بين الشعر والسينما	٤٤

الموضـــــوع	الصفحة
٥- مستقبل الشعر المسرحى	٤٧
٥-١ التعددية والديناميكية	٤٨
٥-٢ تمارج الأنواع الأدبية	٥٠
٥-٢-١ التصوير والبناء الدرامى	٥٢
٥-٢-٢ الأنواع الأدبية الجديدة	٥٣
٥-٢-٣ قصيدة النثر	٥٤
٥-٣ النظام والفوضى	٥٥
٥-٣-١ النسق والنمط	٥٦
٥-٤ فلسفة النظام	٥٧
٥-٤-١ معنى الفوضى	٥٨
٥-٤-٢ النظم والألفة	٥٩
٥-٤-٣ نزع الألفة	٦٠
٦- الحداثة وما بعدها	٦٠
٦-١ معنى الحداثة	٦١
٦-٢ ما بعد الحداثة	٦٣
٦-٢-١ الشخصية على ضوء ما بعد الحداثة	٦٤
٦-٣ المستقبل والجمهور	٦٩

رقم الإيداع بدار الكتب ١١٤٣٥/٢٠٠١

I.S.B.N 977 - 01 - 7301 - 0





بين الحلم والواقع كانت مسافة زمنية ربما بدت لى طويلة أو مختلفة ولكن الأهم أن الحلم أصبح واقعًا ملموسًا حيًا يتأثر ويؤثر، وهكذا كانت مكتبة الأسرة تجربة مصرية صميمة بالجهد والمتابعة والتطوير، خرجت عن حدود المحلية وأصبحت باعتراف منظمة اليونسكو تجربة مصرية متفردة تستحق أن تنتشر فى كل دول العالم النامي وأسعدنى انتشار التجربة ومحاولة تعميمها فى دول أخرى. كما أسعدنى كل السعادة احتضان الأسرة المصرية واحتفائها وانتظارها وتلهفها على إصدارات مكتبة الأسرة طوال الأعوام السابقة.

ولقد أصبح هذا المشروع كيانًا ثقافيًا له مضمونه وشكله وهدفه النبيل. ورغم اهتماماتى الوطنية المتنوعة في مجالات كثيرة أخرى إلا أننى أعتبر مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة هى الإبن البكر، ونجاح هذا المشروع كان سببًا قويًا لمزيد من المشروعات الأخرى.

ومازالت قافلة التنوير تواصل إشعاعها بالمعرفة الإنسانية، تعيد الروح للكتاب مصدرًا أساسيًا وخالدًا للثقافة. وتوالى «مكتبة الأسرة» إصداراتها للعام الثامن علي التوالى، تضيف دائمًا من جواهر الإبداع الفكرى والعلمى والأدبى وتترسخ على مدى الأيام والسنوات زادًا ثقافيًا لأهلى وعشيرتى ومواطنى أهل مصر المحروسة مصر الحضارة والثقافة والتاريخ.

سوزان مبارك



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٥٠ قرش